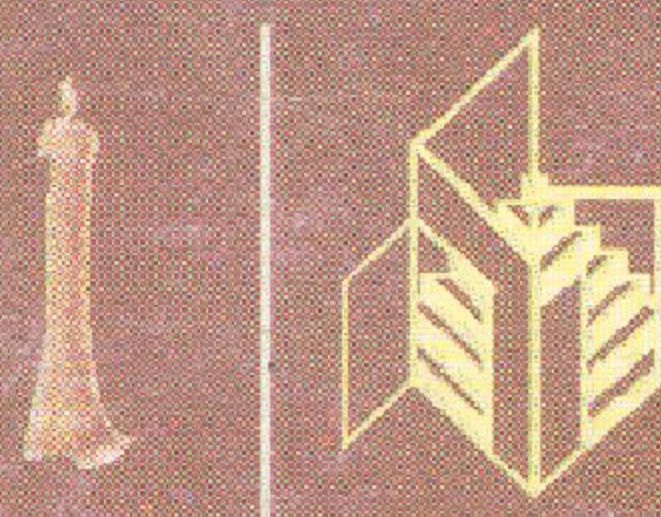


كتابات
نقدية
120

أوراق... ومسافات

قراءات فى القصة المصرية القصيرة المعاصرة

حسن الجوخ



الهيئة العامة لقصور الثقافة

الهيئة العامة لقصور الثقافة



أوراق.. ومسافات

قراءات فى القصة المصرية

القصيرة المعاصرة

حسن الجوخ



الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (120)

مارس ٢٠٠٢

التدقيق اللغوي : ممدوح بدران

رئيس مجلس الإدارة
أنيس الفقى

أمين عام النشر
محمد السيد عيد

الإشراف العام
فكرى النقاش

کتابخانه نفیسیه

120

أوراق ومسافات

حسن الجوخ

رئيس التحرير

د. مجدى توفيق

مدير التحرير

رضا العربى

سكرتير التحرير

نانسى سمير

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالى

١٦ أش أمين سامى - القصر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١

الإهداء

إلى :

أنس داود ...

محمود العزب ...

ضياء الشرقاوى ...

عبد الرحمن شلش ...

وعبد الفتاح شتا ...

لمسة وفاء فى زمن عز فيه الوفاء .

حسن ...

• ترتيب مواد الكتاب يخضع لاعتبارات فنية

تقدمة

القصة القصيرة فن جميل، يحيرك جماله لأنك تحاول - وأنت تقف عند آخر كلمة في هذا النموذج، أو ذاك منه - أن تكتشف سر ذلك الجمال، وأن تشرك غيرك في تذوقه، فلا تجد ذلك أمراً ميسوراً، لقد حاول القاص أن ينجح في اقتناص لحظة حياتية قبل أن تتسرب مفلتة من بين يديه، وأن يضعها ضمن نظام معين، وما أعتقد أن القارئ الذي يحاول أن يسبر أغوار ذلك النظام بأقل حاجة منه إلى القدرة على اقتناص العلة الكامنة في ذلك البناء .

إنه حقاً بناء صغير، والبناء الصغير قد لا يوحى بالجلال والعظمة والسموق، تلك الخصائص التي تتحدث عن نفسها دون بحث أو تفتيش، ولكن البناء الصغير حين يكون متقناً - يتحدث عنه أيضاً ما فيه من دقة وإرهاق وتناسب وإحكام»^(١).

إن فن القصة القصيرة أصبح «من أكثر الأشكال الأدبية لفتاً للانتباه، إن ثرائها الكيفي وتنوعها الكمي يمنحانها مكانة متميزة في أدبنا المعاصر، إلى الدرجة التي تبدو معها وكأنها أكثر الأنواع الأدبية جذباً لاهتمام المبدعين، وأكثر الأنواع الأدبية إثارة لاهتمام المتلقين، لقد أخذت تزاخم الشعر، وتقتطع من جمهوره التقليدي العريض في الصحيفة والمجلة، وتستأثر دونه باهتمام الكتاب، وتحقق وثبات متنوعة بارزة في مستويات الرؤية والتقنية، وقد ترجع هذه المكانة المتميزة إلى ما تنطوي عليه الأقصوصة من تكثيف وتركيز يصلانها بالشعر، ولكنها تتميز عنه بما يضيفه ذلك التكثيف والتركيز على عناصر القص بما فيها من أماكن وأزمنة وأحداث وشخصيات، وما تنطوي عليه هذه العناصر من أبعاد درامية تقترن بالتوتر، وقد ترجع هذه المكانة إلى أن الأقصوصة هي (الصوت المتوحد) كما يصفها بعض نقادها، ذلك الصوت الذي يقترن تأبيه بوعي حاد بعزلة الإنسان، خصوصاً عند ما يغدو الوعي المتوحد احتجاجاً على واقع متبدل، ينطوي على أزمة تغير حادة، وقد ترجع هذه المكانة - أخيراً - إلى ما تتميز به الأقصوصة من إيقاع سريع، متوتر متقطع، لعله أكثر الإيقاعات انسجاماً مع طبيعة^(٢)

عصرنا الراكض .

«إننا نمر حالياً بمرحلة انقلاب وانطلاق ثوريين، يهزان كل شىء فى حياتنا من علم وثقافة، واجتماع وقيم، ومن الطبيعى أن يتأثر الأدب بهذا الانقلاب، وأن يأخذ حظه من هذا الانطلاق، بل إن عليه أن يأخذ فيهما دوره الرائد، يترجم عنهما ويصور، فيلقى الأضواء ويحدد الأبعاد، أبعاد المشاكل التى تواجه مرحلة النمو والتحول والبناء .

ذلك فيما أحسب هو الدور الطبيعى للأدب الجاد، فى أمة تجاهد لإعادة بنيانها من جديد، فإن للأدب وسائله الدقيقة فى السيطرة على الوجدان والفكر، ينمى من الفكر آفاقه ومعارفه، ويربى فى الوجدان أرقى المشاعر الإنسانية وأسمائها .

ثم يقوم النقد من رواء الأدب بدور المتابعة والمعاونة والتقويم؛ يتابع خطاه فى يقظة، ويراقب اتجاهاته فى وعى، ويعينه على السداد والرشد، ويمسكه أن ينحرف أو يزل، فإن خطر الأدب حين ينحرف، إنما هو التلبيس والتشكيك والهدم، وخطر النقد حين يسىء القيادة، إنما هو التعجيل إلى الهاوية...»^(٢)

والواقع أن نقدنا العربى يفتقر حقيقة إلى الدراسات النظرية المتخصصة بوجه عام، وإلى الدراسات النظرية فى

ميدان فن القصة القصيرة بوجه خاص، بل تعد من الدراسات النادرة في رصد النقد الإنساني، مع تقديرنا - بالطبع - للعطاءات النقدية، التي بذلها أساتذة أجلاء أمثال: د. شكرى عياد، د. محمد القصاص، د. سيد حامد النساج، يوسف الشاروني، إيوار الخراط، على شلش، د. محمود الحسيني، د. مراد عبد الرحمن مبروك، محمد محمود عبد الرازق.. وغيرهم. «وفي الوقت الذي ترسخ فيه معيار الفن الروائي بشكل عام في نقدنا الأدبي المعاصر فإننا نجد عدداً كبيراً من الدارسين يتذبذب بين معيارى «الأقصوصة» و«القصة القصيرة» للدلالة على ما يعرف فى الإنجليزية بـ «Short Story» وفى الفرنسية بـ «Conte»، والتساؤل الذى يطرح نفسه هنا.. لماذا لا يستقر الدارسون على معيار «الأقصوصة»؟!، فهذا المصطلح أو المعيار - بلا شك - يتصف بالتركيز والإيجاز، ويسمح باشتقاق لفظة «أقصوصى» وهى لفظة ضرورية فى أية دراسة نقدية لنتاجنا الأقصوصى المعاصر...»^(٤).

هذا فضلا عن قضايا أخرى، لا تقل أهمية، قضايا شائكة تطرح نفسها - حالياً - على ساحة الإبداع الأقصوصى كقضية (الأصالة والمعاصرة) وقضية (استفادة القصة القصيرة من

الفنون الأخرى) وقضية (تداخل الأنواع الأدبية) على سبيل المثال، وهى قضايا تحتاج بالفعل جهوداً مخصصة ممن يملكون دربة وتذوقاً فاهماً وضميراً نقدياً جاسراً، لا يتأثرون بسطوة الأيديولوجيات، أو الشللية والمجاملات، أو مقتضيات وسائل الإعلام.

إننى كنت، ولا أزال، أرى النقد الأدبى الجاد لونا من الإبداع، وفى الوقت نفسه بوصلة دقيقة تحدد التوجهات وتسجيلى التجليات. إننى استمتع حقاً بثمرات النقد الأدبى استمتاعاً، لا يقل عن استمتاعى بالآثار الأدبية، فالناقد الذى يمارس نشاطاً إبداعياً خلاقاً فى تناوله لجوانب النص الأدبى وجمالياته مبدع بما يقدم من رؤى موازية للنص، أو مغايرة له، ترسخه وتثريه .

إن النقد - فى نظرى - قراءة جادة واعية للنص الأدبى، وهذه القراءة تكشف - بالطبع - عما فى النص من جماليات، وما وراء العبارات والفقرات من أسرار وإيحاءات، ومدى قدرتها على تصوير المشاعر وبلورة الأفكار، ونقل هذا التصوير الإبداعى إلى فكر المتلقى وشعوره، فيؤثر ذلك فى رؤيته للحياة وحقائق الوجود، وممارساته لكافة أنواع السلوك .

ومن ثم ستظل المسافة بين المبدع والقارىء مسافة ذات طبيعة خاصة، أحياناً يقطعها قارىء فى سلاسة ويسر إذا ما امتلك رصيذاً ثرياً من التجربة والوعى والخبرة، والقدرة على تفهم مرامى النص الأدبى، والقدرة على مشاركة المبدع والتفاعل معه، بينما نجد قارئاً آخر يتعثّر ويعانى فيقطع المسافة نفسها بمشقة بالغة، وربما خرج من قراءته للنص صفر اليدين بعد تعثر ومعاناة، وحينئذٍ لا يؤتى النص الأدبى، ثماره، فالقراءة العادية إبداع له طبيعته الخاصة كإبداع، ومن ثم تتجلى أهمية النقد الأدبى الجاد وضرورته الحيوية للنصوص الأدبية .

ويأتى هذا الكتاب بما يحمل من ورؤى نقدية عطاء يتفاعل ومحطات تلك المسافة بين المبدع والقارىء بذلك يشترك بالفعل فى إكمال دائرة الإبداع وتخليقه بشكله الممتع والمفيد فى آنٍ معاً.

إن النصوص القصصية التى تناولها هذا الكتاب حملت قدراً من الصدق الفنى، وعبرت تعبيراً فنياً موحياً عن تجارب مبدعيها، ومن ثم كانت جديرة بالتناول النقدي، الذى كشف لنا - موضوعياً - قوة الارتباط بين النقد الأدبى، وبين كثير من العلوم والفنون كعلم النفس والاجتماع والبيئة والفن الشعبى

والفن التشكيلي على سبيل المثال، التي أصبحت عناصر أساسية فى الدراسات النقدية الحديثة .

ولقد حاولت - بقدر المستطاع - فى قراعتى للنصوص القصصية هنا استنباط وتخليق الوحدة النقدية، التى تنبع من داخل النص المطروح للقراءة، وتتواءم معه فى الوقت ذاته، دونما إقحام نظريات نقدية تتجافى وروح النص المطروح، وإن كان جُلُّ اعتمادى هنا على «المنهج التكاملى» بمعناه الشائع، هادفاً بيان تجليات النص القصصى أمام بصر القارئ، وقد يكون من الصواب تسمية هذا المنهج الذى اعتمدت عليه «منهج خدمة النص الأدبى» أو «منهج الرؤية الموضوعية للنص»، ولكنه يضيف إليه التبصر بخلفية النص، وبواعثه، وغاياته.. وهو منهج يتمثل فى :

١- اصطفاء «النص الأدبى» فإن ما دون مستوى الجودة

الفنية لا يستحق عناء الالتفات إليه، أو ما يسكب عنه من مداد .

٢- تأويل وتفسير «النص الأدبى» فى ضوء الإنتاج الأدبى

المغاصر له، وفى ضوء الخصائص الذاتية للنص الأدبى ذاته،

مع عدم إغفال ما يفيد النص - فى استيعابنا له - من إلمام

بحياة القاص وعصره وظروفه الاجتماعية ومشكلاته البيئية

والاقتصادية، وغير ذلك مما نستعين به على فهم النص، دون إقحامه على القارىء، أو بعثرة الجهد فى رصده، وتركه يطفى على القيم الفنية للنص الأدبى المطروح للقراءة النقدية.

هذا الكتاب «أوراق .. ومسافات» يضم بين دفتيه جزأين رئيسين :

*** الجزء الأول :** يشتمل على : «القصة القصيرة.. والقاص لغوياً»، «القصة القصيرة.. بنور وجنور»، «الأقصوصة فى المفاهيم المعاصرة» و «نقد القصة القصيرة .. إشكالياته .. وأشكاله».

*** الجزء الثانى :** ويحتوى على اثنتى عشرة قراءة تنصف قاصين وقع عليهم ظلم بين بتجاهل الحركة النقدية لإبداعاتهم القصصية، لم يتناولوا نقدياً كما يجب، على الرغم من مشاركتهم فى حياتنا الأدبية مشاركة ملحوظة منذ فترة طويلة، وحرصهم - غالباً - على تضيق المسافات، وتحطيم الحواجز بينهم وبين القراء دون تفريط فى الأصول البنائية للعملية الإبداعية، أو هبوط فى المستوى الفنى، هادفين توصيل رؤاهم فى يسر وسلاسة وحميمية، وليس ذلك بالأمر المهيّن .. وربما هذا ما أحدث خللاً فى الحركة النقدية المعاصرة، وأظهرها - فى

عيون البعض - بمظهر المقصر عن المتابعة المخلصة لنتاجنا
الأقصوصى المعاصر، حتى أخذت بعض الأصوات تنادى برسم
خارطة جديدة للإبداع القصصى فى مصر .

نأمل أن يكون هذا الكتاب - الذى تأخر إصداره أكثر من
خمس سنوات لظروف خارجة عن إرادتى - قد سد فراغاً، أو
رسم خطأ فى الخارطة المأمولة، أو أثار الرغبة فى حب
الاستطلاع والاستقصاء، نأمل أن يستمتع قارئه بلحظات من
المتعة الفنية، تلك التى تصاحب ذلك الوعى القارئى لومضات
الإلهام ونفاذ البصيرة ومواجهة تبعات التحدى الطموح .

وعلى الله قصد السبيل

حسن الجسوخ

القاهرة - أغسطس ١٩٩٧م

الهوامش

- ١- الدكتور إحسان عباس - كتاب العربى - العدد ٢٤ - القصة العربية «أجيال .. وآفاق»، (١٥ يوليو ١٩٨٩) ص ٨.
- ٢- مجلة «فصول» المجلد الثانى - العدد الرابع (يوليو - أغسطس - سبتمبر) سنة ١٩٨٢م - ص ٤ .
- ٣- د محمد نابل «اتجاهات وآراء فى النقد الحديث» محاضرات ألقىت على طلاب الفرقة الأخيرة فى كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر - مطبعة العاصمة عام ١٩٦٦م.
- ٤- د صبرى حافظ «الخصائص البنائية للأقصوصة» وجمالياتها» مجلة «فصول» المجلد الثانى - العدد الرابع (يوليو - أغسطس - سبتمبر) سنة ١٩٨٢م - ص ١٩ .

الجزء الأول

- القصة القصيرة .. والقاصُّ لغوياً .
- القصة القصيرة .. بذور وجذور .
- القصة القصيرة .. فى المفاهيم المعاصرة .
- نقد القصة القصيرة .. إشكالياته .. وأشكاله .

القصة القصيرة .. والقاصُّ لغوياً

بداية، وقبل تناول أية قضية من قضايا القصة القصيرة، يجب علينا أن نبحث في معاجم اللغة العربية المعروفة، عن المعنى اللغوي للقصة، ونعتقد أن التعرف على المعنى اللغوي لهذا اللون الفني، وتحديدده، على ضوء ما يتبدى في معاجمنا، وكتب اللغة سوف يساعد، بلا شك، الدارس والمبدع والقارئ معاً، على وضوح وبلورة التصور المنشود للأقصوصة من الناحية اللغوية على أقل تقدير .

ففي «لسان العرب» لابن منظور الإفريقي المصري^(١) نجد في مادة «قصص» (القصُّ: فعل القاص إذا قصَّ القصص، والقصة معروفة، ويقال في رأسه قصة: يعنى الجملة من الكلام، ونحوه قوله تعالى: «نحن نقصُّ عليك أحسن القصص...»^(٢)، أى نبين لك أحسن البيان، والقاصُّ: الذى يأتى بالقصة من فصها، ويقال: قصصت الشيء: إذا تتبعته أثره شيئاً بعد شيء، ومنه

قوله تعالى: «وقالت لأخته قصيه...»^(٣) أى تتبعى أثره، ويجوز بالسين، قسست قصاً .

والقصة: الخبر وهو القصص، وقصّ على خبره يقصه قصاً وقصصاً: أورده: والقصص بالفتح : الخبر المقصوص، ووضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه، والقصص بكسر القاف : جمع القصة التى تكتب...» «وقصص كلامه: حفظه، وتقصص الخبر: تتبعه. والقصة الأمر والحديث. واقتصصت الحديث : رويته على وجهه، وقص عليه الخبر قصصاً، وفى حديث الرؤيا: «لا تقصها إلا على وادٍ...» يقال : قصصت الرؤيا على فلان: إذا أخبرته بها، أقصها قصاً. والقص: البيان، والقصص - بالفتح - الاسم. والقاصُّ : الذى يأتى بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها. وفى الحديث: «لا يقص إلا أمير أو مأمور أو مختال، أى لا ينبغي ذلك إلا لأمير يعظ الناس ويخبرهم بما مضى ليعتبروا، أو مأمور بذلك فيكون حكمه حكم الأمير، ولا يقص مكتسباً، أو يكون القاصُّ مختالاً، يفعل ذلك تكبراً على الناس أو مرئياً، يرائى الناس بقوله وعمله ولا يكون وعظه وكلامه حقيقة، وقيل: أراد الخطبة لأن الأمراء كانوا يولونها فى الأول ويعظون الناس فيها ويقصون عليهم أخبار الأمم السالفة.

وفى الحديث: القاص ينتظر المقت لما يعرض فى قصصه من الزيادة والنقصان؛ ومنه الحديث: إن بنى إسرائيل لما قصوا هلكوا، وفى رواية: لما هلكوا قصوا، أى اتكلوا على القول، وتركوا العمل فكان ذلك سبب هلاكهم، أو العكس، لما هلكوا بترك العمل أخلوا إلى القصص .

وقص آثارهم: يقصها قصاً وقصصاً، وتقصصها: تتبعها بالليل، وقيل: هو تتبع الأثر أى وقت كان، قال تعالى: «فارتدا على آثارهما قصصاً...»^(٤) . وكذلك اقتص أثره وتقصص ومعنى «فارتدا على آثارهما قصصاً...» أى رجعا من الطريق الذى سلكاه يقصان الأثر أى يتبعانه.. وقال الأزهري: القص اتباع الأثر، ويقال: خرج فلان قصصاً فى إثر فلان وقصاً، وذلك إذا اقتص أثره. وقيل القاص: يقص القصص لاتباعه خبراً بعد خبر، وسوقه الكلام سوقاً. وقال أبو زيد: تقصصت الكلام حفظته.. والقصاص لغة فى القص اسم كالجيار وما يقص فى يده شئ، أى ما يبرد ولا يثبت^(٥) .

ونجد فى معجم «المنجد فى اللغة والأدب والعلوم»^(٦) (قص قصصاً عليه الخبر: حدثه به.. وقصاً قصصاً أثره: تتبعه شيئاً فشيئاً. تقصص الكلام : حفظه، وأثره : تتبعه. اقتص أثره :

اتبعه.. و.. الحديث: رواه، والقاص: من يأتى بالقصة.. والخطيب.
والقصة: جمع (القصص). والأقصوصة: جمعها (أقاصيص)،
الحديث: الأمر الحادث والشأن.. أو الأحدث. والقصاص الذى
يقرأ القصة فى مجتمعات الناس ليأخذ الجباية منهم.
والقصصية البعير يقص أثر الركاب والقصة المقص الأثر^(٧) .

وفى «المعجم الوسيط» نجد الأقصوصة: القصة الصغيرة
وجمعها (أقاصيص)، وهو معنى (مولد). والقاص الذى يروى
القصة على وجهها والذى يصنع القصة، والخطيب يعتمد فى
وعظه على القصص، والجمع (قصاص)... والقصص: رواية
الخبر، والخبر المقصوص، والأثر .

و(القصاص) جمع القاص والقصة: التى تكتب، والجملة من
الكلام والحديث والخبر والشأن وحكاية نثرية طويلة تستمد من
الخيال أو الواقع، أو منهما معاً، وتبنى على قواعد معينة من
الفن الكتابى (محدثه) والجمع (قصص) والقصصية القصة،
والجمع (قصائص)^(٨) .

ونجد فى «المصباح المنير فى غريب الشرح الكبير»
للرافعى^(٩) قصصت الخبر قصاً، من باب قتل: حدثه به على
وجهه، والاسم (القصص) - بفتحيتين - وقصصت الأثر تتبعته..

و(استقصه) سألَه أن يقصه القصة الشأن والأمر، يقال ما قصتك؟ أى ما شأنك، والجمع (قصص) مثل سدره وسدر والقصة - بالفتح - (القص) بلغة الحجاز^(١٠).

وفى معجم «مختار الصحاح»^(١١) نجد قص أثره: تتبعه من باب رد، و(قصصاً) أيضاً، ومنه قوله تعالى: «فارتدا على آثارهما قصصا...» وكذلك (اقتص) أثره و(تقصص) أثره، والقصة الأمر، والحديث، وقد اقتص الحديث: رواه على وجهه وقص عليه الخبر (قصصا) والاسم أيضاً (القصص) بالفتح ووضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه و(القصص) - بالكسر - : جمع القصة، التى تكتب^(١٢).

أما «معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة» يقول: ويخطئون من يقول (أقصوصة) ويقولون «إن الصواب هو (القصة القصيرة) لأن المعاجم تهمل ذكر (الأقصوصة) ما عدا (المعجم الوسيط) الذى يقول فى طبعته الثانية عام ١٩٨٥: إن الأقصوصة هى القصة القصيرة وإنها كلمة (مولدة) تجمع على (أقاصيص) ولكن رأت لجنة الألفاظ والأساليب فى مجمع القاهرة، فى دورته الحادية والأربعين (٢٤ فبراير - ١٠ مارس ١٩٧٥) بعد البحث والدراسة أن (الأقصوصة) كلمة مقبولة، وتوصى بأن تضاف

إلى معجمنا الحديث بمعناها الذى يستعملها المعاصرون فيه، وأقر مجمع اللغة العربية بالقاهرة، فى دورته تلك إدخال كلمة (أقصوصة) فى المعجم الحديث بالمعنى المشار إليه على أنها (مولدة).

ويرى الأستاذ محمد العدنانى - مؤلف معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة - (أن نهمل استعمال مصطلح «القصة القصيرة»، ونستعمل، بدلا منه. مصطلح (أقصوصة)، لأنها مؤلفة من كلمة واحدة. (والأقاصيص) هى أيضاً جمع (قصص)، و(قصص): وهى جمع (قصة)، ويقول الأستاذ العدنانى: وقد ورد هذا مؤكداً فى كثير من كتب اللغة مثل : الأساس، والتاج، والمد، والمتن.. ويقول «محيط العلوم» وأقرب الموارد: إن (الأقاصيص) هى جمع ثان لقصة أما «القصة الطويلة» (Novel) فإن كلمة قصة تكفى للدلالة عليها^(١٣).

ونحن نتفق وهذا رأى ونؤيده للأسباب التى ذكرها الأستاذ محمد العدنانى، فضلاً عن أسباب أخرى تتعلق بطبيعة لغتنا العربية بوجه خاص، وقضية التركيب اللغوى والمصطلح الأدبى بوجه عام .

ويؤكد هذا رأى، الذى ذهبنا إليه الأستاذ الدكتور صبرى

حافظ فى دراسته المنشورة بمجلة «فصول» القاهرية - المجلد الثانى - العدد الرابع - ١٩٨٢، بعنوان «الخصائص البنائية للأقصوصة .. وجمالياتها» قائلاً: «نجد أن عدداً كبيراً من الدارسين لا يزال يتذبذب بين مصطلحي «الأقصوصة» و«القصة القصيرة» للدلالة على ما يعرف فى الانجليزية باسم «Short Story» وفى الفرنسية «Conte» ومن الواضح أننى أؤثر مصطلح (الأقصوصة)، ليس فقط لإيجازه، وسماحه باشتقاق صفة «أقصوصى» وهى لفظة مطلوبة فى أى دراسة نقدية وملازمة للتعبير بكفاءة عن طرفى هذا الفن من «قصة قصيرة» Short story أو «قصة قصيرة جداً» أو «Very short story» إلى قصة قصيرة طويلة «long short story» دون اللجوء إلى تكرار ممجوج لو أثرنا اصطلاح «القصة القصيرة» فتصبح الأولى «القصة القصيرة القصيرة» أو «القصة القصيرة جداً» أو تقابل مستهجن إذا ما أشرنا إلى «القصة القصيرة الطويلة» لأن مصطلح «القصة القصيرة» يحمل ميسم الترجمة الحرفية من الانجليزية، التى تفتقر إلى صيغ التصغير، ومن هنا نحتاج إلى كلمتين، بينما تكتفى العربية بكلمة واحدة، لأن هذا المصطلح كلمة واحدة فى الفرنسية «Conte» وأيضاً فى الألمانية

«Kurzgeschieten» وإن كانت مركبة، فلماذا يصر الكثيرون على استخدام الترجمة الحرفية للاصطلاح الإنجليزي؟»

ونحن نرى أن الإصرار على استعمال الترجمة الحرفية للاصطلاح الانجليزي، وانتشاره حتى الآن بين مبدعينا ونقادنا على حد سواء، يرجع في تقديرنا الخاص إلى سيطرة الثقافة الإنجليزية، وقد كانت - وما زالت - ثقافة المستعمر تسيطر على تفكيرنا وتفكير روادنا الأوائل . إبان مرحلة النهضة الثقافية الحديثة، فضلا عن ذلك الدور، الذي لعبته مدارس الإرساليات، وبعض المستشرقين، الذين التوت بهم الأهواء .

هذا، ولم نشأ البحث عن المعنى اللغوي للأقصوصة، أو القاص في معاجم أخرى لأننا - والحق يقال - قد وجدنا من خلال الفحص والتأمل، وإجراء بعض مقارنات بين المعاني والتراكيب بتلك المعاجم أنها تؤكد من خلال التكرار والترادف ما توصلنا إليه من معان، دارت حول مادة «ق . ص . ص» إلا أننا لاحظنا أثناء بحثنا عن المعنى اللغوي للقصة والقاص في المعاجم الستة، التي شملها البحث ثلاث ملاحظات هامة جديرة بالتناول، وهي :

الملاحظة الأولى : عدم تحديد معاني المفردات والتراكيب تحديداً جامعاً مانعاً - على حد تعبير المناطقة - فالمعنى الواحد

للمفردة يتلامس ويتداخل ومعانى أخرى مما أدى إلى وجود «كم» تراكمى ضخمة من الألفاظ والتراكيب، أفقد اللفظة تحديدها الواضح لغوياً، وتخبّطت فى طرق استخدامها، وتبددت طاقاتها التعبيرية، والدليل على ذلك أننا حينما أردنا البحث عن معنى (القصة) و(القاص) وتحديدتها لغوياً، لم نعثر على معنى محدد قاطع على رغم ما بذل من جهد، فقد تلامس المعنى المراد، وتداخل ومعانى أخرى مثل : القصة الطويلة والرواية والخبر والحديث والشأن وتتبع الأثر، فضلاً عن ذلك الخلط بين معنى (القاص) و(الخطيب) و(المحدث)، وهذا أمر يلقي عبئاً كبيراً على الباحث والمبدع فى أن معاً .

الملاحظة الثانية: تشابه المواد اللغوية فى معاجمنا معنوياً ودلالياً؛ فاللاحق ينقل عن السابق دونما بحث أو تمحيص علمى جاد للجنور اللغوية، أو استبعاد المفردات القديمة، التى ذبلت وماتت على ألسنة المحدثين وأقلام الكتّاب، ولم تعد تصلح أو تستساغ للتعبير اللغوى المعاصر، وهذه ظاهرة لا ينبغى تجاهلها فسنة الحياة وناموس الكون أن القديم يشيخ ويتهالك، والجديد يتوالد ويتواجد .

الملاحظة الثالثة : جمود المواد اللغوية فى معاجمنا فلم نر

جهودا واضحة فى إسقاط الألفاظ العتيقة، أو تطعيم المعاجم بالألفاظ والتراكيب الحديثة التى تتجلى فيها روح المعاصرة، والقدرة على المواكبة الحضارية، ومعالجة نبض العصر، فالمعاجم الأجنبية تجدد دماء مفرداتها وتراكيبها بين وقت وآخر، فتساير دورات الزمن، تتفهم روح كل عصر. وتتفاعل معه وبذلك يحدث التواصل والتلاحم بين اللغة وأصحابها .

وإنصافاً للحق نعتزف بأن مجامعنا اللغوية قد تنبعت مؤخرًا لهذا النقص الخطير، وراحت تعقد الدورات، هادفة حقن معاجمنا بمفردات وتراكيب وأساليب لغوية جديدة بعد دراستها وإقرارها، مع توضيح كيفية استخدام تلك المفردات المعاصرة، وبيان دلالاتها إلا أن هذه الجهود التى تبذل مازالت قاصرة، ولم تؤت بعد ثمارها المرجوة فى حياتنا اللغوية أو الثقافية .

وهذه الملاحظات، التى تناولناها هنا بقدر ما سمح المقام تحتم علينا - جميعا - سواء أكنا لغويين أو باحثين، أو مبدعين أن نولى معاجمنا اللغوية اهتماماتنا، ونخطوبها خطوات جادة على طريق المعاصرة باعتبارها المحتوى لتراث لغتنا العربية الخالدة بخلود النص القرآنى الكريم .

الهوامش

- ١- هو الإمام العلامة أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري .
- ٢- سورة يوسف الآية (٣) .
- ٣- سورة القصص الآية (١١) .
- ٤- سورة الكهف الآية (٦٤) .
- ٥- لسان العرب - المجلد السابع - صفحات: ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ - طبعة دار بيروت.
- ٦- هذا المعجم من وضع وترتيب الاستاذ لويس معلوف من القطر اللبناني.
- ٧- المنجد فى اللغة والأدب والعلوم - الطبعة الجديدة - المطبعة الكاثوليكية - بيروت ١٩٦٥ .
- ٨- «المعجم الوسيط» الجزء الثانى - طبعة مجمع اللغة العربية بالقاهرة - مطبعة مصر ١٩٦١ .
- ٩- وهو من تأليف العالم العلامة أحمد بن محمد على «المقرئ الفيومى»
- ١٠- «المصباح المنير فى غريب الشرح الكبير للرافعى» - الجزء الثانى - مطبعة مصطفى البابى الحلبي وأولاده بمصر - بدون تاريخ .
- ١١- وهو من تأليف الشيخ الإمام محمد أبى بكر بن عبد القادر الرازى (١٨٥٠ - ١٩٢٣م) .
- ١٢- «مختار الصحاح» الطبعة الثامنة صفحتى ٥٢٧ ، ٥٢٨ المطبعة الأميرية ١٩٥٤ .
- ١٣- «معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة» تأليف محمد العدنانى الطبعة الأولى بيروت ١٩٨٤ .

القصة القصيرة بذور وجذور

بعد أن عرّفنا القصة .. والقاص لغوياً، وأدركنا - معاً - ماهية، وملامح المفهوم اللغوي للقصة طبقاً لما ورد بخصوصها في أهم معاجم اللغة العربية وأشهرها .

وجب علينا هنا أن نتقصى بذور وجذور هذا الجنس الأدبي، ونتعرف على درجة أصالته كشكل فني في تراثنا العربي.

وهنا يجد الدارس نفسه أمام قضية شائكة، تضاربت فيها آراء الدارسين ومؤرخي الأدب والمستشرقين وعلماء الأجناس، وحتى اليوم لم يصل دارس إلى قول فاصل بشأنها، برغم ما بذل في دراستها وتحقيقها من جهود طيبة، من قبل أساتذة أجلاء^(١) يبدو أن هذه هي طبيعة العلوم الإنسانية، التي يصعب معها التحديد الدقيق القاطع، أو التعريف الجامع المانع على حد تعبير المنطقة .

« لا شك أن القصة نشأت أول ما نشأت كمنشأ إنسانى، يلبي حاجات نفسية واجتماعية ودينية وأخلاقية وتعليمية، ثم جمالية واقتصادية لدى المبدعين وجمهور المتلقين على حد سواء. وإذا كانت القصة كظاهرة إنسانية نشأاً بالضرورة، ويتطور منذ طفولة الإنسان، فإنها كذلك ظاهرة إنسانية وجدت منذ وجدت المجتمعات الإنسانية المبكرة لتلبي، كما تلبي حتى اليوم، حاجات نفسية واجتماعية، وربما جمالية فى ذلك الوقت، فهى تفسر كثيراً من الظواهر الطبيعية التى تحيط بالإنسان، وتجيب على كثير من أسئلته، التى كان على الفلسفة أن تجيب عليها فى مرحلة أكثر تأخراً، ثم كان على العلم أن يجيب على كثير منها فيما بعد، ونحن نطلق عليها اليوم «الأساطير والخرافات» لكنها لم تكن كذلك بالطبع فى رأيهم، بل كانت تصل إلى مرتبة العقائد، فلم تكن تعرف بعد تلك التفرقة التى نعرفها اليوم بين عالم الواقع وعالم القصة، بل اختلط العالمان معاً كما يختلط الوهم بالحقيقة فى قصص الأطفال، ولهذا لم يفرق الإنسان فى المجتمعات المبكرة بين التاريخ والقصة، فكانت وقائع التاريخ تروى بعد حذف أجزاء منها وإضافة أخرى تشويقاً وتلبية لحاجات نفسية واجتماعية لدى الملقى والمتلقى معاً، ولم

تكن القصة محددة المعالم كما هي اليوم ...»^(٢)

ومن الحقائق المعروفة أن «الشعوب في عهدها البدائي تعجز، جهلاً منها، عن إدراك كنه الظواهر التي تحيط بها، وعن تفسير أسبابها، كما تعجز لقلة حيلتها عن درء ما تتعرض له من بطش الحيوانات المفترسة، وعصف الطبيعة الغادرة .

ومن الطبيعي أن تحاول تلك الشعوب برغم جهلها تفسير أسباب تلك الكوارث عليها تستطيع بذلك أن تدفع عن نفسها أذاها، ومن الطبيعي كذلك أن يقوم تفسيرها هذا على الوهم والخرافة، وأن يتطور فيتخذ شكل القصة، وعلى ذلك نشأت القصة الأولى خرافية أسطورية ولم يلبث الكهنة - الذين ظهروا بين تلك الشعوب مدعين القدرة على درء أذى تلك القوى الخفية- أن استعانوا بتلك القصص الأسطورية البدائية فطوروها وضمنوها العقائد الوثنية الأولى .

ولعل مصر كانت المهد الأول لمثل تلك الأساطير التي صاغت العقيدة في قالب قصصي خرافي، بيد أن بلاد فارس والهند والسند والصين لم تعدم الأساطير التي ظهرت عندها في أزمنة مقاربة للزمن الذي ظهرت فيه مثيلاتها بمصر... ولم تلبث مدن الإغريق أن اغترفت من معين مصر أساطيرها التي بلغ

ازدهارها أوجاً لم تبلغه الأساطير فى أية بقعة أخرى من الأرض نظراً لتنوعها وتناولها بالشرح الرمزى مختلف مشكلات الوجود المحتدمة وقتذاك، وتفسيرها بالتشبيه الشعري مختلف العواطف الإنسانية، بالغة فى ذلك أقصى ما يمكن أن يبلغه الفكر وتبلغه العاطفة فى ذلك العهد السحيق^(٣)

«وعلى هذا الأساس يرجع بعض النقاد العالميين الجنود الأولى للأقصوصة إلى قدماء المصريين، وخاصة كتاب الفراعنة المشهور «حواديت الساحرة» الذى يعتمد على الأقاصيص المكتوبة بالثر منذ حوالى أربعة آلاف عام قبل الميلاد .

وانتقلت التقاليد نفسها إلى الهندوس، والعبرانيين، والإغريق، والعرب، ولا يوجد دليل تاريخى يؤكد فى ذلك الوقت على أن هناك اتصال بين المصريين القدماء وهؤلاء، لكن التقاليد تتشابه إلى حدٍ بعيد من حيث اعتماد الحدوته على موقف واحد أساسى، ثم محاولة استخراج العبرة أو الحكمة منه. وشهدت العصور الوسطى فى أوربا نماذج متأثرة بالتقاليد نفسها من خلال الإغريق والعرب...»^(٤)

«بيد أن تلك الأساطير كانت مقيدة بقيد الدين الوثنى فعاقها ذلك عن المضى قدماً فى ميدان التطور الذى لم تلبث سنته أن

قضت بتحررها شيئاً فشيئاً من ذلك الرباط، فظهرت فى إهاب جديد احتوى الأحداث التاريخية مطعمة بالتهاويل الأسطورية، وإذا بهذه الأعمال الأدبية التى مزج فيها الخيال بين التاريخ والأسطورة تصبح أهم حلقة من حلقات تطور القصة ...»^(٥)

وهنا يطرح التساؤل نفسه: هل كانت كذلك الحال فى الجزيرة العربية؟ وهل عرفت جزيرتنا العربية القصص ذات الطابع الأسطورى؟.. وما الأسباب الموضوعية وراء ذلك؟ يجب أن نترث قليلاً، وألا نتسرع فى الإجابة «إذا عدنا الآن إلى الجزيرة العربية، ومحصنا قصصها القديمة الأولى التى استطاعت أن تصل إلينا عبر التاريخ وجدنا أنها تكاد تخلو من الطابع الأسطورى، بل إن هذا الطابع الذى بدا أشد وضوحاً فى الأعمال القصصية التى تلتها، لا سيما فى قصص (ألف ليلة وليلة)، لم يكن الأغلب الأعم بحال، ولا بد أن يحفزنا ذلك إلى التساؤل عن السبب فى اختلاف القصص العربية القديمة عن قصص البلاد الأخرى .

لم يعد اليوم من شك فى أن البيئة الجغرافية، والظروف الاقتصادية تلعب الدور الأخطر فى تنشئة الشعوب، وبناء سجايهم وأخلاقهم، وتكوين تصوراتهم ومثلهم الفكرية، فلننظر

إلى هذه الحقيقة العلمية، ونمتحن الظروف الطبيعية والاقتصادية التي لا بست حياة الأمة العربية القديمة توخياً لتفهم كنه الاختلاف بينها وبين سائر الأمم التي عاصرتها أو كادت.. توشك الصحراء أن تعم الجزيرة العربية التي تشبه مدنها ومراعيها وعيون مائها الغارقة في جوف الصحراء جزائر صغيرة يحيط بها عباب زاخر، وقد يتبادر إلى الذهن أن الحياة التي تكتنفها مثل تلك القفار الموحشة القليلة الموارد قاسية بإحاشها وفقرها، جديرة أن تطبع ساكنيها بالخشونة والقسوة، بيد أن هذا إن صح من ناحية فإن جلال الصحراء وفتنتها وروعها جديرة من ناحية أخرى أن تطبعهم بطابع مضاد، ومن ثم نستطيع أن نفسر ما تميز به العرب من صفات متناقضة، فهم يتحلون بالركة والحساسية الشديدة، والشاعرية المرفهة إلى جانب ما اتصفوا به من فروسية، وصبر وجلد، وقوة شكيمة وصلابة عزيمة، وإذا كان العربي في طوره الحضارى قد سكن المدن فإن أثر الصحراء ظل متمكناً منه، والصفات المتولدة من ذلك الأثر ظلت متأصلة فيه، فهو وريث أولئك الذين عاشوا من قبل في مضارب الخيام يسرحون الطرف منطلقاً في حرية إلى حيث تصل الأرض إلى السماء، ويستاقون عبيد الصحراء النقي

المنعش، وينعمون بهدأة الليل الساحر، ويرعون النجوم المتألقة في السماء الصحراوية الصافية الباهرة. إنه لم يرهب الطبيعة المتبرجة له كما رهبتها الشعوب الأخرى التي عانت منها الولايات، فإذا عصفت عواصف الصحراء لم ينزعج لأنها لن تلبث أن تهدأ نون أن تمسه بأذى، وإذا التمع البرق ودوى الرعد لم يشعر إلا بالفرحة لأنه بشير هطول الأمطار، التي يتلهف عليها، وإذا فاض وادى العقيق لم يهلك له حرثاً أو نسلًا بل خلف من بعده الأخضرار والازدهار، إن الطبيعة لم تبث فيه المخاوف، ولم تستثمر الأوهام التي تصاغ منها الأساطير، ولكنها بثت فيه أجمل المشاعر، التي ترقص لها النفوس فتصوغ الشعر على وقع هذا الرقص المنعوم، وبذلك كان الشعر الغنائى أول ما بزغ فى سماء الأدب العربى..»^(٦)

فلم تكن ظروف البيئة العربية القديمة - حقيقة - مهياة لظهور (القصة الأسطورية) فى تراثنا العربى لأن «هناك أربع نظريات لنشأة الأسطورة:

نظرية التفسير الدينى: ويرى أصحابها أن الأساطير فى أصلها قصص دينية ورد ذكرها عند كل شعب فى كتبه الدينية، وهذا هو سبب تشابهها عند مختلف الشعوب .

ثم نظرية التفسير التاريخي: وخلصتها أن أبطال الأساطير كانوا في الأصل بشراً حقيقيين قاموا بأعمال عظيمة ثم نسج حولهم الخيال الشخصى على مر العصور والقرون قصصاً رفعتهم إلى مصاف الآلهة أو أنصاف الآلهة .

ثم نظرية التفسير الرمزي: وترى أن الأساطير ما هي إلا طريقة رمزية للأفكار الدينية أو الأخلاقية أو الفلسفية، ثم فقدت مع مرور الزمن معناها الرمزي واحتفظت بالمعنى الروحي .

ثم النظرية الطبيعية: التى تقول إن الأساطير نشأت تفسيراً لظواهر الطبيعة، التى يخافها الإنسان البدائى، ويعجز عن تفسيرها كالصواعق والرعد والبرق...»^(٧)

«إن الصعاب التى أحاطت بالعربى فى صحرائه لم تكن من النوع الذى ييئس المخاوف، ويشحن الذهن بالأساطير والخرافات فإذا كانت الشعوب الأخرى قد خافت الوحوش الضارية فإن الحيوانات الأليفة كالظباء والوعول والأرانب هى التى كانت تسكن الجزيرة، ولا تخيف قاطناتها بل تخاف منهم، وإذا خشيت الشعوب الأخرى عدواً مجهولاً تتوقع انقضاؤه عليها من حيث لا تعلم طمعاً منه فى خصوبة أرضها، فإن الجزيرة قلما تعرضت لمثل هذه الغزوات، فالحروب فيها كانت تدور بين قبائل

يعرف بعضها بعضاً، ولا يعرف أحدها الخوف من المجهول، وإذا كان الحظ في البلاد الأخرى يلعب دوراً كبيراً في توفير الخيرات لأهلها فيحفزهم ذلك إلى ابتداء آلهة وثنية تعينهم على النجاة من الشر وإصابة الخير، فإن العرب الذين لم يتهددتهم إلا الموت جوعاً وعطشاً، كانوا يعرفون أين تقع عيون الماء التي تمتد من حولها المراعى، بل يعرفون أن لا سبيل إليها، أو الاحتفاظ بها، إلا الحرب، ولا اعتماد في ذلك إلا على شجاعتهم وحد سيوفهم، وعلى هذا لم يعتمدوا على أربابهم بقدر ما اعتمدوا على أنفسهم، فتأصلت فيهم الشجاعة بدل الخوف، والرأى المتزن بدل الوهم وإذا كان التيه في الصحراء قد تهدهم بالفناء وقتاً ما، فإنهم لم يلبثوا أن عرفوا معالم بلادهم معلماً معلماً، وتميز أدلاؤهم بمعرفة ودقة لم يتصف بهما أدلاء البلاد الأخرى، فأمنوا بهذا الضلال والضياح وسط المهامة المتشابهة.

إن الألفة قد توشجت على الأغلب بين العربي وصحرائه، بدل أن تقوم الصلة بينهما على خوف وفزع، أسفر ذلك عن تميز الآثار الأدبية العربية الأولى بتفكير طبيعي إنساني، وتعبير واقعي مباشر، لم يشوّهه خيال مريض، يقطع صلته بالواقع، ولعل هذه الميزة كانت أهم خصائص ذلك التراث الأدبي الرائع،

وهى أهم خصائص الأدب عامة، وقد تحلت بها الآداب العالمية فى البلاد المتحضرة بعد أن تخلصت من مخاوف الحياة البدائية وأوهامها.

لقد بدأ الأدب العربى شعراً غنائياً - كما سلف القول - ثم تطور هذا الأثر الأدبى إلى شعر قصصى يصور وقائع الحروب، التى كانت لا تهدأ بين القبائل سطواً على عيون الماء، أو طلباً للتأر، وكان ذلك الشعر نواة القصة العربية...»^(٨)

وإذا أردنا أن نلخص هنا أهم خصائص القصة العربية التراثية فى تلك المرحلة فسنجد أنها قد اعتمدت «على الأحداث أساساً، وتسلسلت هذه الأحداث فى ترتيب زمنى إلا فى حالات قليلة، وأبطال القصص شخصيات إما فى السلطة كالنبلاء والملوك، وإما أبطال شعبيون يمثلون أحلام الجماهير والمثل الأعلى، الذى يتوقون إلى تحقيقه، وأما ظهوره فلتخليصهم مما يعانون منه، أما الأسلوب فهو مسجوع أحياناً يتخلله أبيات من الشعر من حين لآخر، لاسيما حين يحتدم الموقف كما هو الحال فى سيرنا الشعبية، أو شعر خالص كما هو الحال فى الملاحم.. وذلك حتى يسهل حفظه وتنقله على شفاه الرواة .

أما المؤلف فهو غير محايد، إذ يتدخل من حين لآخر مناصراً

شخصية على أخرى، وأحياناً يتدخل للشرح والتنبية، كذلك لا نستطيع أن نحدد للقصة أصلاً واحداً، فكل عصر روايته بل لكل راوٍ روايته بعد أن يحذف من الرواية السابقة، ويضيف إليها بما يتفق والمضامين الاجتماعية والأسلوبية لعصره، ولذلك فعند تحقيق نص من هذه النصوص لا يكون المنهج هو مطابقته على نص أصلي كما هو الحال في النص المطبوع، بل يكون المنهج هو دراسة تطور الروايات المختلفة للموضوع القصصي الواحد...»^(٩).

ومن خلال ما تقدم، وعلى ضوء فهمنا لمفهوم القصة القصيرة، وطبيعتها الفنية المرنة «نستطيع أن نقول إن تراثنا العربي عرف (القصة - الخبر) أو (القصة - التاريخ)، كما عرف النادرة أو الحكاية الشعبية، وقصص الحيوان، والقصة الفلسفية، والمقامة التي بدت فيها - بشكل ملحوظ - الصفة الفنية.. بل لقد عرف التراث العربي المجموعات القصصية، التي تمتاز عن كثير من مجموعاتنا القصصية المعاصرة، بأنها كانت تندرج تحت موضوع واحد مثل كتاب (البخلاء) للجاحظ المولود عام ١٦٠هـ، والمتوفى عام ٢٥٥ هـ، وكتاب (المكافأة وحسن العقبى) لأحمد ابن يوسف المتوفى عام ٣٣٩ هـ، وكتاب (الفرج

بعد الشدة) للتوخى المولود عام ٣٢٧ هـ، والمتوفى عام ٣٨٤ هـ،
وكتاب (مصارع العشاق) لابن السراج المولود عام ٤١٧ هـ،
والمتوفى عام ٥٠٠ هـ، بل إن بعض هذه الكتب محبوب، يجمع كل
باب مجموعة قصصية تحت موضوع واحد أكثر تحديداً، فأحمد
بن يوسف الذى كان كاتباً فى خدمة الطولونيين بمصر ينقسم
كتابه إلى ثلاثة أبواب، المكافأة على الحسن، فالمكافأة على
القبیح، وأخيراً: حسن العقبى.

فإن لم تكن القصص تدرج تحت موضوع واحد، فقد حرص
مؤلفوها، أو جامعوها على أن يربطوا بينها برباط فنى على نحو
ما نجد فى قصص (ألف ليلة وليلة) فكلنا يعرف قصة الملك
شهریار، الذى اكتشف خيانة امرأته مع عبد أسود، فراح يتزوج
كل ليلة بعروس يقتلها فى الصباح انتقاماً ممن خانتته، وحتى لا
يعطيها فرصة لخيانته، إلى أن تطوعت شهر زاد لإنقاذ بنات
جنسها، واحتالت على الملك بأن تبدأ كل ليلة قصة لانتتمها إلا فى
اليوم التالى، وهكذا ارتبطت قصص هذه المجموعة بهذا الخيط
الفنى، وهو ما يعرف بـ «القصة الإطار» .

وإذا كانت (ألف ليلة وليلة) قد نقلت بعض أصولها عن
الفارسية أو الهندية، فهناك السير الشعبية، التى حفل بها الأدب

العربى مثل : (السيرة الهلالية) و(سيرة عنترة) و(الأميرة ذات الهمّة) و(حمزة العرب) و(على الزبيق) .. إلخ، والسيرة قالب يتأرجح بين المجموعة القصصية والرواية، لأن السير فى الواقع يمكن النظر إليها كمجموعة قصصية.. لكنها أكثر ارتباطاً مما هى فى (ألف ليلة وليلة) فلا تجمع بينها مجرد حيلة عروس تريد أن تبقى على حياتها مع زوجها الراغب فى القتل والانتقام، بل يجمع بينها بطل السيرة، لهذا فالقصة التالية تستفيد - ولا نقول تبني - من القصة السابقة، ففي سيرة على الزبيق بن حسن رأس الغول - مثلاً - نجد أنه إذا استولى الزبيق فى إحدى قصصه على السيف المرصود فإنه يستعمله فيما يتلو ذلك من قصص، والزبيق لا يكاد ينتهى من ملعوب إلا ليبدأ آخر (والملعوب اختبار لقوة البطل وشجاعته وذكائه فى إطار الحدود الإنسانية، أي مع أنداد له من عالم الإنسان، أما النفيلة فهى اختبار للبطل فيما وراء الحدود الإنسانية، حيث يلتقى بجان أو سحر أو حيوان خرافى أو أشياء مرصودة) .. وكان كل ملعوب وكل نفيلة لها عقدها الخاصة بحيث تصبح قصة قصيرة مستقلة إلا أنها ترتبط مع غيرها من القصص من ناحية أخرى.. ثم يلتقى الزبيق بأبطال يشبهونه، وإن كانوا أصغر منه شأنًا،

ويتكرر معهم ما سبق وقوعه مع بطلهم فهم تكرر التكرار، وهكذا تتعدد القصص في قصة واحدة طويلة، فهناك شخصية واحدة تربط بين القصص هي شخصية صاحب السيرة، لكنها جامدة لا تتطور حتى إنها تشيخ فجأة دون تمهيد في قصص سابقة، وجمود الشخصيات يسلبها أية خبرة فلا تحذر شراً جديداً بسبب شر مماثل وقعت فيه من قبل، كأنها لا ذاكرة لها، وهذا بسبب استقلال كل قصة عن الأخرى...»^(١٠)

ولا تفوتنا الإشارة هنا بأن قصص (سيرة على الزبيق) تميزت بطابع فانتازي، وقد تمثلت الفانتازيا خلال تلك القصص «في تجاوز الحدود الزمانية والمكانية فمثلاً نجد أن حوادثها تقع عندما كان أحمد بن طولون يحكم مصر، وهارون الرشيد على رأس الخلافة في بغداد، ونحن نعرف أن بين نهاية حكم هارون الرشيد وبداية حكم ابن طولون ستين عاماً، كما كان على الزبيق يتردد في طفولته على الأزهر، وهو الذي أنشئ أيام الفاطميين بعد حكم ابن طولون بسنوات: أما تجاوز الحدود المكانية فيتمثل في قدرة البطل على التنقل بسرعة إلى أماكن نائية والعودة منها بالسرعة نفسها، كذلك تتكرر الصدفة، والصدفة في العمل الفني تعنى عدم وجود المبرر أو عدم التمهيد لما سيقع .

وهناك طريقة ثالثة للجمع بين مجموعة من القصص نجدها في (ألف ليلة وليلة) أيضاً، تلك هي طريقة القصص المتداخلة، أى رواية قصة من داخل قصة، ومن يقرأ قصص (ألف ليلة وليلة) يتأن سوف تتجلى له هذه الطريقة بوضوح تام .

وهكذا نجد أن العرب لم يعرفوا القصة القصيرة فحسب، بل عرفوا المجموعات القصصية، وحرصوا على أن يبرروا وجودها معاً، مرة عن طريق الموضوع الواحد، ومرة عن طريق القصة الإطار ومرة ثالثة عن طريق التداخل»^(١١) .

ومن ثم تأكد مرة أخرى بأن القصة العربية التراثية كانت بدورها نواة القصة الحديثة إبان مراحل تطورها، بل تعد نواة لوحة القصص العالمى التى ترعرعت وتفرعت، حتى وصلت إلى ما وصلت إليه اليوم، ونحن لا نقول ما نقول عن عزة وتفخر بتاريخ أمتنا العربية، ولا نلقى الكلام على عواهنه، فإنما الحق أحق أن يتبع، وقد قدمنا الأدلة على صحة ما ذهبنا إليه .

«فإذا أردنا أن نلقى نظرة سريعة على الخصائص الفنية لأشهر أنواع القصة القصيرة كما عرفها التراث العربى فيمكننا إيجازها فيما يلى :

أولاً : القصة الخبر: وهى كما قلنا تجمع بين التاريخ والفن

فقائلها يحرص على تتبع مصدرها كأنها وقعت فعلاً، وقد تكون كذلك حقاً، لكن لا شك أن انتقالها من جيل إلى آخر حذف منها، وأضاف إليها، لذا وجدت أكثر من رواية تعبر عن عصرها، ومن الخطأ في هذا المجال اعتبار أن هناك أصلاً واحداً، وأن بقية الروايات تحريف لها فنحن في مجال فن، ولسنا في مجال تاريخ، ولا نخدعنا محاولة القاص إيهامنا أنه ينقل عن واقعة حقيقية، وليس حرص الراوى على ذكر مصادره إلا نوعاً مما يعرف بعملية الإيهام بالواقع على نحو ما كان يفعل كتاب القصة الغربية فيما بعد، حين كانوا يزعمون أنهم وجدوا قصتهم بين مخلفات قريب أو صديق مات، أو أنها وصلتهم بالبريد ... إلى آخر هذا الإيهام بأن أحداث الراوية وقعت فعلاً .

والحركة في (القصة - الخبر) من الخارج فقط، وقد يكون فيها شيء من الرمز ومن المعنى، لكنها قلما تكشف لنا عن الخوارج النفسية لشخصياتها، أو صراعاتهم الداخلي بين عاطفتين متناقضتين .

لهذا يجب أن نفصل بوضوح بين فنية هذا القصص الذي يبدعه قصاص مجهول المصدر، وتتداوله الأجيال، أو مسند إلى سلسلة الإسناد المعروفة بالعنونة، أى عن فلان عن فلان، أو

الذى يرويهِ أفراد معلومون من الرواة والمؤرخين على أنه تاريخ وخبر، وبين القصص المعاصر، الذى يبدعه أفراد على أساس فنى يعى أصحابه تطوره، ويحاولون أن يلتزموا خطه، وإن أضافوا إليه فلا تستخدم المعايير نفسها فى نقد وتقييم قصة للجاحظ فى (البخلاء) وأخرى لمحمود تيمور فى إحدى مجموعاته.

ثانياً : النادرة وتتميز بما يلى :

من حيث الحجم قصيرة نسبياً :

ولا يزال الاهتمام بالحركة الخارجية أكثر من الحركة الداخلية للإنسان، وهو طابع معظم قصص تلك المرحلة، ثم وجود مغزى تدور حوله النادرة، إما فى شكل نقد أو سخرية من وضع ما، أو من نمط من أنماط الشخصية، وإما فى شكل عظة إنسانية.

وأبطالها عادة ما يكونون من الظرفاء أو السكارى أو البخلاء أو المغفلين الحمقى أو الأذكياء، وتغلب عليها المفارقات التى تنتج عن الغباء أو البلادة أو الخدعة .

وهى قلما تتجه إلى الخوارق، ومعظمها يختتم بلفتة ذكية غالباً ما تبعث على الابتسام، وهى سريعة الحفظ والانتشار

بسبب ما فيها من مفارقة، وما تثيره من ضحك، ولقصرها الشديد، ولأنها تستخدم للتشبيه أو السخرية أو التعليق على مواقف مشابهة في الحياة الواقعية، ومن أشهر النوادر العربية: «نوادير جحا» و«أبو النواس» .

ثالثاً : قصص الحيوان : وقد تأثر فيها العرب بالتراث الأدبي في كل من الهند وفارس على نحو ما نرى في كتاب (كليلة ودمنة) .

وحكايات الحيوان قصيرة بأحداثها، وأبطالها حيوانات تتحدث وتتصرف كالناس، وتحفظ مع ذلك بسماتها الحيوانية، وكلها تقصد إلى مغزى أخلاقي، وتتكئ في أحيان كثيرة على دلالات رمزية، مستمدة من صفات حيوان معين، أو طباعه .

رابعاً : فن المقامة: لم يبدأ في النثر العربي مكتمل البناء على النحو الذي عرفناه عند الهمذاني والحريري، بل على حد تعبير الدكتورة بنت الشاطي - أمضى طفولته الأولى في الأساطير والحكايات الشعبية القديمة للعرب، ثم في الروايات والأحاديث القصصية التي فسرت بها بعض أمثالهم، حتي ظهرت المقامات في كتب التعليم اللغوي في القرن الثالث الهجري، تحتال بوضع مادة الدرس في قالب مشوق. كما ظهرت الأمالي، وأكثرها عن

(ابن دريد) هي المرحلة الحاسمة، التي نقلت هذا الفن من حالته التعليمية إلى الفن الخالص في العرض، وإن عادت بعد ذلك فردت إلى أصلها التعليمي بعد مقامات الحريري .

وهناك إجماع على أن بديع الزمان الهمذاني (٣٥٨ - ٣٩٨هـ) الذي عاش في القرن الرابع الهجري، وتوفي وهو في الأربعين من عمره، هو الذي وضع أصول المقامة الفنية، ثم جاء بعده الحريري بنحو قرن (٤٤٦ - ٥١٦هـ) ثم قلدهما من بعدهما كثيرون من أشهرهم في العصور الوسطى (السيوطي) المتوفى ٩١١هـ، وفي العصر الحديث (اليازجي) (١٨٠٠ - ١٨٧١م) ويتلخص موضوع المقامات في أن راويها، وهو عيسى بن هشام عند الهمذاني، والحارث بن همام عند الحريري يمر ببلد من البلاد في بعض أسفاره فيلتقي بأديب متصعلك، وهو (أبو الفتح الاسكندراني) عند الهمذاني و(أبو زيد السروجي) عند الحريري، يقوم بحيلة من حيله فيعرفه الراوية بعد مشقة لإحكامه التتكر، ثم ينتحى به ناحية بعد أن فاز الصعلوك بما استطاعته موهبته من أموال الناس، فيعتذر له الصعلوك بأن الزمان لم يبق له إلا هذه الطريقة لكسب القوت، ويكون الاعتذار في أغلب الأحيان أبياتاً من الشعر تختتم بها المقامة.

وقد اختلف الرأى فى المقامة فالبعض يرى أنها ليست لها أية قيمة قصصية، وإن كانت قد وضعت فى قالب القصصى، وكل الهدف الذى يرمى إليه المؤلف هو الموعظة أو النكتة أو الألغاز اللغوية والنحوية، فالمقامة فى نظر هذا الرأى هى مجرد حديث أدبى بليغ أساسه العرض الخارجى، والحيلة اللفظية، لكن هناك رأياً آخر يرى أن كل المقامات ليست فى مستوى فنى واحد، وبعضها يكاد يقارب فن القصة القصيرة حتى بمعناها الغربى الحديث، وإن كانت أكثرها لا تحتوى حقاً إلا على زخرفة لفظية وحشد لألفاظ منتقاة، وتشتمل على نسبة كبيرة من غريب الكلام. على أية حال، فالمقامة تتميز عن بقية الأنواع الأخرى بأن لها مؤلفاً معروفاً، وأنها وضعت خصيصاً لأغراض أدبية، وأن الصنعة - وربما التطرف فى الصنعة - واضحة وضوحاً لا ريب فيه، لعل أميزها ذلك السجع الذى أصبح سمة من سماتها لا ينفصل عنها...» (١٢) .

«إن المقامات سدت فراغاً فى عالم القصة العربى، فقد طرقت نوع القصص النقدى على نحو لم يطرق من قبل، فصورت عيوب أهل زمانها تصويراً قصصياً طريفاً، والعجيب أن أدبنا الحديث بدأ محاكياً المقامات دون ألوان القصص العربية القديمة

الأخرى، فقد ظهر كتاب عيسى بن هشام، منسوجاً على غرارها، ثم ظهرت «ليالى سطيح» ناهجة ذلك النهج، وفي أثناء ذلك ظهرت مقامات اليازجى وغيره، ولعل ذلك يرجع إلى أن التذوق الأدبى إبان نهضتنا الحديثة - وهو كذلك إبان فترات النهضات عامة - كان لا يزال بدائياً لا تصله إلا المحسنات اللفظية والصنعة الكلامية..» (١٢) .

خامساً : «قصص الخوارق أو الحكايات الخرافية» : وهى القصص المنسوجة حول الكائنات ذات القوة الخارقة فيما يظن العامة مثل الجان وحكايات السحر، وهى بقايا معتقدات تصل فى تاريخها إلى أقدم العصور.

وأول شئ يستدعى نظرنا فى قصص الخوارق - كما ترى الدكتورة نبيلة إبراهيم فى كتابها (أشكال التعبير فى الأدب الشعبى) هو اتجاهها الأخلاقى، فهى تكافئ الخير بخيره والشرير بشره، ولكن ذلك لا يتحقق فى كل القصص، فالأميرة التى نامت مائة عام، والأمير الذى جاء ليوقظها ويتزوج بها، لم يقدم أفعالاً خيرة يكافأ عنها، كما أنهما لم يظلما فى الحياة حتى يرفع مبدأ العدالة عنهما الظلم، ولا يفسر ذلك إلا ميل الإنسان إلى كل ما هو عجيب سحرى من ناحية، وإن قصص

الخوارق لا تصور علاقة الإنسان بعالمنا الخارجى فحسب، وإنما تصور كذلك صراعه مع عالمه الداخلى من ناحية أخرى .

والبطل فى قصص الخوارق تنقصه تجربة البعد بينه، وبين العالم المجهول، كما أنه لا يقابل شخوص هذا العالم مقابلة المتعجب، وإنما يقابلها مقابلة المساوم فى سبيل الوصول إلى مأربه، كذلك تميل شخصيات قصص الخوارق إلى التسطيح، فهى أشكال بلا أجساد «كأنهم يعيشون بلا واقع داخلى، ولا عالم يحيط بهم، فإذا حكى الحكاية الخرافية أن البطل جلس يبكى، فهى لا تفعل ذلك لكى تنقل إلينا حالة نفسية، وإنما تتخذ من ذلك وسيلة لاستمرار السرد وإدراك الهدف، فما إن يفعل البطل هذا حتى تظهر له الكائنات المساعدة، فتأخذ بيده لكى توصله إلى هدفه، والبطل لا يمتلك - نتيجة لهذا الأسلوب التسطيحى - طاقة من الذكاء وإنما يمتلك الموهبة المقدرة له من قبل، ومن خواص هذه الموهبة أنها مؤقتة وليست دائمة، تظهر فى فترة الأزمات التى يمر بها البطل، ثم تختفى بعد ذلك، ويندرج تحت هذا الأسلوب التسطيحى فى الحكاية الخرافية اختفاء الأبعاد الزمانية، حقاً أنها تصور شخوصاً مسنة، وأخرى صغيرة السن، وتحكى عن الأخ الأكبر والأخ الأصغر،

ولكنها لا تصور أناساً يعيشون فى الزمن، بمعنى أنهم يهرمون ويعيشون الماضى والمستقبل، فالأميرة تنام ثم تصحو وهى لاتزال شابة جميلة، وكأنها لم تكبر يوماً واحداً.»

هذا إلى أن قصص الخوارق تجريدية، لا تعرف شخصياتها الظلال بل هذا غنى، وذاك فقير كما فى قصة (سندريلا)، وهذا حسن الحظ وذاك سىء الحظ، وشاب ومسن.... إلخ .

ويندرج الأسلوب الانعزالى تحت نزعة التجريد، فالبطل منعزل عن الزمان والمكان، وعن الأهل والأقارب، كما أنه يسمو فوق الواقع الداخلى والخارجى، فلا يحس بالتعب، ولا عواطف الغضب أو الثورة...»^(١٤)

وعلى الرغم من كل ذلك «لا يزال بيننا أناس ينكرون على العرب كل ميزة حضارية، وينظرون بعين الاستهانة والازدراء إلى آياتهم الباهرة فى ميادين الأدب والفن والعلم، وقد شملت استهانتهم وزرايتهم فيما شملت القصص العربية القديمة، وسندهم فى ذلك أن قصص العرب كانت إما أخباراً أو حكايات أو شعراً روائياً، فهى لا تشبه القصة الحديثة التى نعرفها بحال، وعلى ذلك لا تستحق أن تسمى قصصاً ! ...

ولا يحتاج المرء إلى إمعان نظر طويل ليدرك أن تطبيق هذا

الرأى يؤدى إلى انقطاع الصلة بين الأشياء وأصلها، ومن ثم تنقطع الصلة بين الحاضر والماضى، وذلك مستحيل لأن الحاضر يقوم على الماضى... إن الماضى أساس الحاضر، ومتى انهار الأساس انهار ما يقوم عليه، وتطور الأشياء عبر القرون لا يفقدها صلتها بأصلها، كما لا يفقدها اسمها وإلا قلنا إن القدماء لم تكن لهم بيوت يقطنونها، وأثواب يرتدونها، وطعام يأكلونه، لأن بيوتهم وأثوابهم وأطعمتهم تختلف عن مثيلاتها فى الوقت الحاضر! ... إن ذلك لا يختلف قط عن قولهم إن العرب لم تكن لهم قصة.

إن هؤلاء المعترضين المنكرين شكليون، بل إنهم مغرقون فى الشكلية؛ فهم يرون متأثرين برأى أرسطو فى الشكل والموضوع، وإن مضمون كل شىء يختلف إذا اختلف شكله، فإذا اختلف شكل القنينة مثلاً فقد تصبح ورقاً، وقد تصبح كوباً، وذلك يتوقف على كيفية تغيير شكلها، وليس هناك من ينكر صحة هذا النظر، ولكنهم يخطئون فى تطبيقه، فهو إذا انطبق فى الحالة التى يتغير فيها شكل الشىء صناعياً، فهو لا ينطبق فى حالة تطور الشكل تطوراً طبيعياً، فالطفل حين يكبر ويبلغ الشيخوخة لا يصبح شخصاً آخر لأن شكله تغير، ولكنه يظل الشخص

نفسه، ويحمل الاسم ذاته، وإن اختلف من حيث الشكل والمضمون عن أيام طفولته اختلافاً كبيراً .

بيد أن أولئك المنكرين قد يقطعون شوطاً أبعد في إنكارهم فيزعمون أن القصة العربية الحديثة ليست وليدة القصة العربية القديمة، ولم تصل إلى ما وصلت إليه عن طريق التطور الطبيعي، ولكنها جاءت بادیء الأمر محاكاة للقصة الأوربية الحديثة، ثم أخذت تكتسب خصائص ومقومات ذاتية، ومع التسليم الجدلي بصحة هذا الرأي، وهو غير صحيح على إطلاقه، فإننا نجد وجهة نظرهم هذه انعزالية كوجهة نظرهم السابقة. فهم إذا كانوا قد عجزوا هناك عن تبين الصلة بين شواهد الحضارة وأصلها فقد عجزوا هنا عن تبين الوحدة الحضارية - في عمومها - تلك الوحدة الناشئة عن تزاوج الحضارات وتطورها لدى تنقلها من بلد إلى بلد...»^(١٥) ونحن نعرف - علي سبيل المثال - أن انتشار الحضارة العربية في أنحاء العالم القديم قد أنشأ بيئة ثقافية جامعة، كانت تتراعى وتتوالى لاتقسمها الحدود ولا تردها الموانع، ينصهر فيها ميراث الحضارات القديمة الآسيوية والإفريقية والإغريقية.

«وقد أشار بعض مؤرخي الأدب الأوربيين إلى أن (بوكاشيو)

فى إيطاليا، و(شوسر) فى إنجلترا، و(بون جوان) صاحب كتاب (الديوان) فى أسبانيا، لم يتأثروا فحسب بالقصة العربية فيما كتبوه من قصص، ولكنهم اقتبسوا منها، ونقلوا عنها، وهؤلاء هم الذين وضعوا البذور الأولى للقصة الأوربية الحديثة، ومن ثم تكون قصصنا العربية - حتى فى حالة تأثرها بالقصة الأوربية متصلة بالقصة العربية القديمة من طريق مباشر، وطريق غير مباشر، إن القصص الموعلة فى القدم، والمختلفة شكلاً ومضموناً عن قصص العصر الحاضر، هى نواة القصة الحديثة، وقد تطورت على مر العصور، واكتسبت صفات جديدة شكلية وموضوعية فى تنقلها من عصر إلى عصر، ومن بلد إلى بلد، حتى وصلت إلى ما وصلت إليه فى المرحلة الحاضرة، التى هى مجرد مرحلة تطويرية ليست بالأولى أو الأخيرة...»^(١٦)

«ويسلم البعض بأن العرب عرفوا القصة، ولكنهم لم يعرفوها إلا منذ ترجم ابن المقفع كتابه (كليلة ودمنة) فى مطلع القرن الثانى الهجرى، وعلى رأس هؤلاء المستشرقين أرنست رينان الذى يعلل ذلك بسببين رئيسين: أولهما: أن العقل السامى يميل بطبيعته إلى التجريد، ولا ينزع إلى التجسيم.. وثانيهما: أن البيئة الصحراوية التى عاش فيها العرب لم تكن غنية بالمناظر

المتنوعة، فلم تمنحهم المخيلة المبتكرة التي تتوافر للغربيين. وقد ردد هذا الكلام، أو قريباً منه بعض كتاب العربية - وربما كانوا متأثرين برأى هؤلاء المستشرقين - مثل عبد العزيز البشري في كتابه (المختار) وأحمد أمين في (فجر الإسلام) والعقاد في (الفصول) وتوفيق الحكيم في (زهرة العمر) فهؤلاء اتفقوا - ولتعليلات مختلفة - على أن العرب لم يعرفوا القصة إلا في عصور متأخرة كالعصر العباسي .

وهؤلاء المعترضون يأخذون على القصة العربية القديمة أنها كانت أقرب إلى الخبر أو التاريخ، وبالتالي أقرب إلى الواقع، بينما هي اليوم لها وجودها المستقل عن الواقع، وإن كانت مستمدة منه، ولكن ذلك لم يكن حال القصة العربية فقط، بل هو حال كثير من الفنون الأخرى وأبرزها الفن التشكيلي الإغريقي، فالأوربي؛ فقد كان هذا الفن حتى عصر النهضة يقاس بمدى دقة انطباقه على الواقع المأخوذ عنه، ودوره ينحصر في اختيار هذا النموذج دون ذاك، ومن هنا رأى «أفلاطون» أن الفن هو تقليد التقليد، باعتبار أن الواقع الذي يأخذ عنه الفن، ويقلده ليس إلا تقليداً لما في عالم المثل، فإذا صور أحد الرسامين مقعداً فإنه يقلد هذا المقعد، والمقعد بدوره ليس إلا تقليداً للمقعد

الموجود فى عالم المثل، وقد قطع الفن التشكيلى الحديث صلتَه المباشرة بفكرة التقليد، وترك هذه المهمة لآلة التصوير، وطرق ميادين لا تستطيع أن تسجلها آلة التصوير كهواجس الإنسان الداخلية وتناقض مشاعره، ومع ذلك فإن أحداً لا يجروُ على إلغاء كل ما رسم من لوحات، وما نحت من تماثيل قبل عصر النهضة من تاريخ الفن، (فالقصة - الخبر) أو (القصة - التاريخ) شبيهة تماماً (باللوحة - الواقع)، كل منها مرحلة من مراحل الفن الذى تنتمى إليه .

إن تعريف القصة تعريفاً حقيقياً، وفهمها فهماً موضوعياً، لا يتم إلا من خلال تطورها، أما التعريف السكونى المرحلى المؤقت فهو تعريف قاصر ينبع من قصر نظر الدارس الذى لا يرى أبعد من حاضره...»^(١٧) .

وهكذا نرى - على ضوء إدراكنا - أن القصة القصيرة تتطور شأنها فى ذلك شأن مبدعها، وأنها مرت فى مراحل متعددة، وأنها تلبي حاجات اجتماعية ونفسية عند الإنسان منذ طفولته كفرد ومنذ طفولته كمجتمع بدائى، ولا تزال تقوم بدورها فى مجتمعنا المعاصر «فلا عيب فى تأثرنا بها، فهى تراثنا قبل أن تكون تراث غيرنا من الأمم، إن الأمة الآخذة فى النهوض لا

تبنى لها صرحاً حضارياً خاصاً بها بادئة من الصفر؛
فالحضارة خاصة بالإنسانية جمعاء، والأمم كافة تتناقلها، ولكن
كل أمة تطبع الحضارة الإنسانية بطابعها، وتضيف إلى صرحها
الضخم أحجاراً جديدة حين تبلغ المستوى الحضارى الذى
يمكنها من ذلك، والذى نطالب به أدباغنا ومفكرينا ألا يفكروا فى
الانعزال عن العالم وحضارته، ليبنوا لهم صرحاً حضارياً
خاصاً بهم، مبتدئين من البداية، فهذا مستحيل، ولكنهم
سيحققون المجد الأكبر إذا أضافوا قمماً جديدة إلى صرح
الحضارة العالمية مستعينين بتراث الأمم الفكرى، على أن يبدأوا
بالاستعانة قبل كل شىء بتراثهم العربى الماجد...»^(١٨).

الهوامش

١- أمثال عبد العزيز البشري، وأحمد أمين، وعباس العقاد، وتوفيق الحكيم، وقد اعتمدنا في هذا الموضوع أساساً على كتابي «القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً» للأستاذ يوسف الشاروني و«القصة العربية القديمة» للأستاذ محمد مفيد الشوباشي.

٢- يوسف الشاروني - القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً - كتاب الهلال، العدد ٢١٦ - أبريل ١٩٧٧ - ص ٢٠، ٢٨.

٣- محمد مفيد الشوباشي - القصة العربية القديمة - المكتبة الثقافية - العدد ١٠٦ - أول أبريل ١٩٦٤ - ط المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ص ٧، ٨.

٤ - الدكتور نبيل راغب - دليل الناقد الأدبي - ط دار غريب للطباعة ١٩٧٧م - ص ١٥٢.

٥ - محمد مفيد الشوباشي - القصة العربية القديمة - المكتبة الثقافية - العدد ١٠٦ - أول أبريل ١٩٦٤ - ط المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - ص ٨، ٩.

٦- المصدر السابق نفسه - ص ١٠.

٧ - يوسف الشاروني - القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً - كتاب الهلال، العدد ٢١٦ - أبريل ١٩٧٧م. ص ٢٩.

٨- محمد مفيد الشوباشي - القصة العربية القديمة - المكتبة الثقافية - العدد ١٠٦ - أول أبريل ١٩٦٤ - ط المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - ص ١٠، ١١، ١٢.

٩- يوسف الشاروني ... ص ٢٨، ٢٩، ٤٠.

١٠- المصدر السابق ص ١٠، ١١، ٤٠.

- ١١- المصدر السابق - ص ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٤، ٤٥ .
- ١٢ - المصدر السابق نفسه - ص - ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥ .
- ١٣ - المصدر السابق نفسه - ص - ٤٠، ٣١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥ .
- ١٤ - المصدر السابق نفسه - ص - ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥ .
- ١٥ - المصدر السابق نفسه - ص - ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥ .
- ١٦ - المصدر السابق نفسه - ص - ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥ .
- ١٧ - المصدر السابق نفسه - ص - ٤٠، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥ .
- ١٨ - المصدر السابق نفسه - ص - ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥ .

القصة القصيرة فى المفاهيم المعاصرة

لعل التساؤل الذى يجب طرحه هنا: ما هى القصة القصيرة؟
تساؤل واجب ومشروع، وخاصة فى هذا الوقت الذى تضاربت
فيه الآراء، وتعددت الرؤى .

وفى هذا الصدد يجدر بنا أن نتعرف على ماهية القصة
بشكل عام، ثم ماهية (القصة القصيرة) بشكل خاص، فربما
أتاح ذلك فرصة التمييز الواعى بين هذين الجنسين من أجناس
الأدب اللذين أوهما البعض بأن كليهما يرتبط بالآخر ارتباطاً
واضحاً، اعتماداً على وجود تلك الملامح والقسمات المشتركة بين
الاثنين مثل : السرد، أو تناول الأحداث، وحيوات الأشخاص..
وما شابه ذلك.. حتى قيل: «إن القصة القصيرة عمل روائى
يستدعى لقراءته المستأنية نصف الساعة أو ساعتين، ومن ثم
يصعب الحديث عن أحدهما، أو تناوله دون الإشارة إلى الآخر .

جاء التعريف الآتى بالقصة فى قاموس لتريه: «القصة إما رواية واقعية حقيقية، إما مصنعة، أو حكاية ملفقة تستهدف استثارة الاهتمام بتصوير العواطف والمثل الأخلاقية، أو بغرابة أحداثها، ولغتها قد تكون قديمة أو لغة قصصية، كما قد تكون نثراً أو شعراً...»

وجاء عنها فى موسوعة «دى فوريير»: «إن القصة حكاية مصنعة، مكتوبة نثراً تستهدف استثارة الاهتمام سواء أكان ذلك بتطور أحداثها، أو بتصويرها للإحداث والأخلاق أو بغرابة حوادثها، وقد تتناول الحياة الريفية، أو حياة البطولة، وقد تكون أخلاقية أو نقدية أو فلسفية أو تاريخية، وقد تتناول المغامرات الغريبة والحكايات العجيبة فتستثير الخيال».

وقد اشترك فى وضع هذه الموسوعة أدباء وعلماء فرنسيون مرموقون أحاطوا علماً بأراء نقاد عصرهم وكُتّابه، ولم يغفلوا أهمها فيما دونوه من شروح وبذلك نستطيع أن نأمن اعتراض من لا يؤمنون إلا بما قاله الغربيون إذا نحن سلطنا فى ميدان القصة كل حكاية عربية ينطبق عليها التعريفان المذكوران مهما بدا من اختلافهما عن القصة الحديثة .

والجدير بالذكر هنا أن قاموس «لاروس» لم يبخل على

الحكايات القديمة باسم (القصة)، وقد قال عنها في تعريفه: «القصة (قديماً) حكاية حقيقية أو مصنوعة، منظومة أو منثورة، مصبوبة في قالب قصصى، وهى اليوم عمل أدبى من نسيج الخيال، يصور بالنثر أحداثاً متخيلة مصنوعة منمقة بقصد استثارة القارئ، وجذب اهتمامه».

«ولا يحسن أحد أن تلك الموسوعات قصرت في تعريف القصة، أو اختلف رأيها عن رأى كبار النقاد فى ذلك، فإن النقد المستنير لا يحاول أن يغل أيدى المؤلفين، ويضع للقصة أصولاً، ويحدد لها أبعاداً مكانية وزمانية، ويرسم لها خط السير، ولكنه يكتفى، كما جاء فى هذه القواميس، بأن تكون القصة حكاية يزخر بها التصور والخيال، مصبوبة فى قالب قصصى، مكتوبة بأسلوب أدبى، مهمة الموضوع، وأن تطلق الحرية للكاتب فيها يكتب على شرط واحد هو أن يكون إنساناً شريفاً، حى الضمير فى عرضه لأحداث القصة، وتصويره لأشخاصها، فلا يخدع قراءه بتأييد الباطل، وتجميل القبيح، وتمويه الحق، ونصرة الظلم، والترغيب فى الانحلال والفساد، فبحسبه أن يقف مما يكتب موقفاً شريفاً، وألا يهضم ما للذوق الفنى من أصول، ثم ليكتب بعد ذلك فيما يشاء كما يشاء»^(١).

هذه حقائق عن ماهية القصة، ترددت كثيراً على ألسنة نقدة الأدب ودارسيه، وصارت من البدهيات بين أوساط المثقفين، ومن ثم لن أخوض في الحديث عن الدعائم أو العناصر الأساسية التي يقوم عليها هيكل القصة، تلك التي استخلصها منظرو النقد من خلال استقراءاتهم مئات الأعمال الأدبية الخالدة مثل: البداية والنهاية، والعقدة، والصراع المؤدى إلى العقدة، والأحداث والشخصيات، ووحدة الزمان والمكان والسرد والموضوع، وما إلى ذلك من القواعد، فهذه أمور أصبحت محفوظة، وأضحت جزءاً من تاريخ الأدب.. ولكن السؤال الذى لا يزال موضع مناقشات، ويفجر الكثير من المجادلات: ما هى «القصة القصيرة»؟

الحقيقة أن «هناك عراقيل تواجه تحديد سمات (القصة القصيرة)، بعض هذه العراقيل ترجع إلى الشعبية والانتشار اللذين يتمتع بهما هذا الفن الأدبى... ذلك لأنها تنشر فى دوريات مختلفة الأنواع، وكذلك فى كتب، ونجد أن الذين يكتبونها ليسوا كتاب التسلية فحسب، بل إن هناك أيضاً عدداً كبيراً من الروائيين المعروفين لجأوا لهذا الفن الأدبى لأنه تناسب مع أغراضهم..»^(٢)، فضلاً عن محاولات التجريب الدائبة من قبل كُتّاب جدد، يسعون لتقديم نماذج طليعية مغايرة لما هو متواجد

على الساحة الأدبية أمثال: محمود وعوض عبد العال، محمد حافظ رجب، محمد المخزنجي، رفقي بدوي، سعد الدين حسن، عبد الحكيم حيدر، محسن يونس، وغيرهم، وترجع هذه العراقيل إلى غزارة هذا الفن، كما ترجع كذلك إلى حداثة هذا الفن - بمفهومه الحديث - إذا قيس بفن الشعر مثلاً، وأضيف إلى ذلك تكاسل النقدة عن متابعة إنجازاته، وتقويم نتاجه بشكل يتناسب وأهميته كفن أدبي مقروء.

لم يدخل مصطلح «القصة القصيرة» نفسه كمفهوم أدبي، مقصود به فن أدبي محدد بطريقة جادة في اللغة الإنجليزية، إلا عند ما ذكر في ملحق قاموس «إكسفورد»، الذي نشر عام ١٩٣٣م. وبدأت المناقشات النظرية حول «الأقصوصة» و«القصة القصيرة» كفن أدبي قبل تسميته بنحو قرن من الزمن، وذلك عندما ذكره إدجار آلن بو (١٨٠٩ - ١٨٤٩) Edger Allan poe في بعض مقالاته، ولكن لم تتطور المناقشة في هذا المجال إلا ببطء، وحتى الآن لا تزال معالم «القصة القصيرة» غير محددة كفن أدبي..

أحياناً تكون خفة القصة القصيرة ورشاقتها - وهما لا يرجعان دائماً إلى قصرها - هما اللذان يمسان «القصة القصيرة»، وهي تهيب نفسها لمطالب النشر والسوق، ففي القرن

التاسع عشر ذاع نشر (الأقاصيص) فى المجلات الأسبوعية والشهرية بصورة ملحوظة، وكان ذلك مشجعاً لظهور الأنماط الثابتة (Stereotypes) والتكلف فى الأسلوب (Mannerisms)، والتحايل فى طريقة الرواية وما أشبه، وأدى ذلك - أحياناً - إلى تردد النقاد فى اعتبار فن (القصة القصيرة) ضرباً أدبياً محدد المعالم قائماً بذاته، فالناقد والكاتب الإنجليزى بيرنارد بيرجونزى (Bernard Beryonzig) مثلاً يعتبر أن كاتب القصة القصيرة لابد أن يرى الدنيا بصورة معينة ومحددة، لأن الفن الأدبى الذى يستعمله يدعو بطبيعته إلى الإيجاز، فهو فن أدبى قد يجعل الكاتب يغربل التجربة التى يريد أن يكتب عنها حتى لا يبقى منها آخر الأمر إلا العناصر الأولى، وهى الهزيمة والعزلة. ويعبر هوارد نيميروف «Howard Nemerov» عن رأيه فى «القصة القصيرة» بمزيد من السخرية بنقده القاسى والمهين قائلاً: «معظم (الأقاصيص) تقتصر على حيل شائعة، وتتضمن مفاجآت داخلية فى تركيبها، وأدوات صغيرة تؤدى إلى معرفة الموضوع، وتحويل سيره تماماً، أو تجعله يؤدى إلى نتيجة غير متوقعة، وأصور ذلك بمضخة صغيرة تزيد الضغط، ثم زناد صغير يؤدى إلى الانطلاق، ويلى ذلك الإفراج، وذلك عندما نصل إلى التخلص من الضغط أو الخلاص من المشكلة، وأخيراً يجيء

المؤلف بدمية تهبط إلى الأرض بمظلة واقية، وكل ذلك يحدث في «القصة القصيرة»، ولكنه لا يحدث لشخص معين..»

هناك بالفعل (أقاصيص) كثيرة يصدق عليها هذا الكلام، من الممكن تجنبها وتجاهلها، وربما يكون صحيحاً حتى أن القطع في أدب (القصة القصيرة) ليس بينها وبين الروايات العظيمة أى وجه تشابه، ذلك فيما يخص تصوير التجربة الإنسانية الغريبة والمتنوعة، ذلك لأن التعقد والاتساع ليسا دائماً العنصرين الأساسيين والأكثر أهمية في حياتنا، والقارئ الساذج فحسب هو الذى قد يخلط ما بين الكم والكيف، فقصيدة من الشعر الغنائى لا تقل في قوة تعبيرها ومعناها الداخلىين عن قصيدة طويلة، ومن الممكن أن نقول إن في مقدرة «القصة القصيرة» أن تهز مشاعرنا بقوة لا تستطيعها الرواية»^(٢).

ويعود التساؤل مرة أخرى أكثر إلحاحاً: ما هى «القصة القصيرة»، وأى تعريف يمكننا أن نطلقه عليها؟، وما مفهوم الكتاب ونقطة الأدب - الذين سبقونا إليها - لكنها وحقيقتها؟.

«القصة القصيرة» ليست مجرد قصة تقع في صفحات قلل، بل هى لون من ألوان الأدب الحديث، ظهر في أواخر القرن التاسع عشر، وله خصائص ومميزات شكلية معينة، وقبل القرن التاسع عشر شهد تاريخ الآداب الغربية عدة محاولات لكتابة

(القصة القصيرة)، ولكنها كانت قصصاً من ناحية الحجم لا الشكل، وظلت الحال كذلك إلى أن جاء (موباسان) فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر فاكشف أن فى الحياة لحظات عابرة قصيرة منفصلة، لا يصلح لها سوى «القصة القصيرة»، فهى عنده تصور حدثاً معيناً، لا يهتم الكاتب بما قبله أو بما بعده، وكان هذا الاكتشاف من أهم الاكتشافات الأدبية فى العصر الحديث، لا لأنه يلائم مزاج موباسان، بل لأن «القصة القصيرة» تلائم روح العصر كله، فهى الوسيلة الطبيعية للتعبير عن الواقعية الجديدة، التى لا تهتم بشيء أكثر من اهتمامها باستكشاف الحقائق من الأمور الصغيرة العادية المألوفة، ولقد أكد هذا الشكل وأبرزه جميع من أتوا بعد موباسان من كُتَّاب (القصة القصيرة) أمثال : أنطون تشيكوف، وكاترين مانسفيلد، وأرنست هيمنجواي، ولويجي بيرانداللو، وغيرهم.

و«القصة القصيرة» : «تروى خبراً، وليس كل خبر قصة قصيرة مالم تتوافر فيه خصائص معينة: أولاً أن يكون له أثر، أو معنى كلى، أى تتصل تفاصيله أو أجزاءه بعضها ببعض، بحيث يكون لمجموعها أثر، أو معنى كلى، كما يجب أن يكون للخبر بداية ووسط ونهاية، بمعنى أن يصور ما نسميه بالحدث، ولكى يصبح الحدث كاملاً يجب أن يتضمن بالإضافة إلى كيفية

وقوعه زمانه ومكانه وسبب وقوعه»^(٤) .

و«لقد افترض الكاتب الأمريكي (إدجار آلن بو) تحديداً وتخصيصاً صعباً للقصة القصيرة حيث يقول: «إن القصة القصيرة» عمل روائى يستدعى لقراءته المستأنية نصف ساعة أو ساعتين...» بمعنى أنها قصة يمكن أن تقرأ فى جلسة واحدة.. على حين يذهب «هدسون» إلى أنه (أصبح من المسلم به، ومن المعروف أن القصة القصيرة الحقيقية ليست محض رواية مختصرة، أو ملخصاً لرواية فى ثلاثين صفحة، فكما تختلف (الأقصوصة) والرواية فى الطول، فإنه يتعين عليها بالضرورة أن تخالفها فى الدافع، والخطة والبناء).

ويعرف «هـ . ج . ويلز» القصة القصيرة بأنها «أى قطعة وصورة قصيرة يمكن قراءتها فى نصف ساعة».. أما «هافيلد» فيصفها بأنها: «القصة غير الطويلة».. ويقرر (Sedgwick) أن : «القصة القصيرة تشبه سباق الخيل، أهم ما فيها هو البداية والنهاية»، فى حين يذهب تشيكوف إلى أن «القصة القصيرة» يجب ألا تكون بها بداية أو نهاية.. ويؤكد السير والبول أن: «القصة القصيرة» لى تكون قصة قصيرة يجب أن تكون سجلاً لأمر تقع مملوءة بالأحداث، وبحركات متتابعة، وبتدرج غير متوقع، يقود إلى الذروة من خلال عملية تشويق. ويعلن چاك

لندن أن: «القصة القصيرة يجب أن تكون متماسكة إلى درجة عالية في الارتباط بين الحدث والحياة، مثيرة ومشوقة...»^(٥) .

وإذا استطرده المرء في ذلك فسوف يحصل على عشرات التعريفات، وعشرات المفاهيم لفن (الأقصوصة) أو القصة القصيرة، وفي هذه الصدد يعلق أستاذنا الدكتور: سيد حامد النساج قائلاً : هكذا نجد أن محاولة تعريف «القصة القصيرة» تعريفاً جامعاً مانعاً لا تكل بالنجاح، فنحن لا نظفر بما يشفى، ويكفى هنا كل ما ذكرنا من تعريفات، حتى أن بعض النقاد يرون أن هذا التعريف الجامع المانع هدف لم يتيسر بلوغه بعد .. ويذهب آخرون إلى أن تعريف القصة القصيرة من شأنه أن يحيطها بقيود وحدود خليقة أن تسلبها كثيراً من سحرها وروائها، فالقصة القصيرة كفن أدبي حديث، وكمصطلح فني لا يمكن أن تحدد أو تعرف بشكل قسري نهائي، لأن التحديد أو التعريف غالباً ما يسقط ألواناً من النماذج ليشمل ألواناً أخرى، كما يتأثر باختلاف وجهات النظر .

ومن ثم فإن أى تعريف لا يأتى ملائماً كل (الأقاصيص) فإن البداية والنهاية لاتهما في نظر تشيكوف، على حين Sedgwick يعتبرها كل شيء، ومع ذلك فالكاتبان على حق، وتعريف «هادفيلد» القصة القصيرة قد يلائم ألف قصة مثلاً لكنه يفشل

فى تعريف قصص مثل «سعادة الأسرة» و«نبيل من سان فرانسيسكو» و«الموت فى فينيسيا». وتعريف «السير والبول» يناسب أعمال: «أو .. هنرى»، لكنه يفشل أيضاً عند تطبيقه على (تشيكوف) فى قصته «الحبيبة» وربما يتفق تعريف (جاك لندن) مع مزاج بعض القراء، لكنه يضيع أمام أنواق هؤلاء المثقفين الذين تربت أنواقهم على فن «تورجنيف» و«جويس» فى قصته «الميت».. وعلى هذا النحو لا تأتى إلى استنتاج معقول، وكأن القصة القصيرة (الأقصوصة) قد أصبحت كما يقول Sedgwick : تضم كل أنواع الأشياء: الموقف، والحدث أو الحالة، والوصف والتصوير أو خلق الشخصيات، والسرد، والقص، تلك التى تؤثر فى اندفاع كل رجل..»^(٦).

فى النهاية نستطيع أن نقول: إن «القصة القصيرة» كانت، ولا تزال أقرب الفنون الأدبية إلى روح العصر، لأنها انتقلت بمهمة القصة الطويلة من التعميم إلى التخصيص، فلم تعد تتناول حياة بأكملها أو شخصية كاملة، بكل ما يحيط بها من حوادث، وظروف وملابس، وإنما اكتفيت بتصوير جانب واحد من جوانب حياة الفرد، أو زاوية واحدة من زوايا الشخصية الإنسانية، أو موقف واحد من المواقف، أو تصوير خلجة واحدة، أو نزعة واحدة من خلجات النفس الإنسانية ونوازعها، تصويراً

مكتثفاً خاطفاً، يساير روح العصر، الذى أصبحت فيه الحياة من التعقيد والتشعب والتشابك بما يستدعى التخصص فى دراسة الجزء دون الكل، والجزئيات الصغيرة للحياة أو النفس، دون التكوين الكلى لهذه الجزئيات .

ألم يقل النقاد إن تعريف القصة القصيرة (الأقصوصة) من شأنه أن يحيطها بقيود، وحدود خليقة أن تسلبها كثيراً من سحرها وروائها؟ .. بهذا نكتشف أن «القصة القصيرة» كمفهوم ثرى يفوق كثيراً من الأجناس الأدبية الأخرى، وهذه الحقيقة قد استفاد منها كُتّاب القصة القصيرة فائدة كبيرة، فالقصة القصيرة تستفيد لا تزال من كل الأجناس الأدبية والفنون الأخرى دون أن تفقد هويتها الخاصة .

حقاً أن فن «القصة القصيرة» قبل كل شىء إبداع، وعلى القاص الجاد أن يمتلك القدرة على بث روح الإبداع الخلاق الجدير بالبقاء، ولن يشفع له غير ذلك .

الهوامش

- ١- محمد مفيد الشوباشي - القصة العربية القديمة - المكتبة الثقافية عدد ١٠٦ - أول أبريل ١٩٦٤. ط المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ص : ١٩، ٢٠، ٢١ .
- ٢- أيان رايد - القصة القصيرة - ترجمة د. منى مؤنس - ط الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٠ م . ص ١١ .
- ٣- المصدر السابق نفسه ١٩٩٠ - ص ١٢، ١٣ .
- ٤- مجدى وهبة / كامل المهندس - معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب - مكتبة لبنان - بدون تاريخ - ص: ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣ .
- ٥- د. سيد حامد النساج - القصة القصيرة - سلسلة (كتابك) عدد ١٨ - ط دار المعارف عام ١٩٧٧م - ص ١٣، ١٤، ١٥ .
- ٦- انظر فى ذلك «أزمة المصطلح فى النقد القصصى» دراسة للأستاذ عبد الرحيم محمد عبد الرحيم - مجلة فصول - العدد ٣ / ٤ - أبريل/ سبتمبر ١٩٨٧ وكذلك مجلة (عالم الفكر) الكويتية - العدد الرابع مارس ١٩٨٩ .

نقد «القصة القصيرة» إشكالياته .. وأشكاله

حقيقة أن النقد الأدبي بكل اتجاهاته، ومختلف مدارسه معنى - دائماً - بتأمل ودراسة نتاجات الأجناس الأدبية دراسة واعية، كاشفاً الأسس البنائية المميزة لكل جنس أدبي، مبصراً القارئ بمواطن الصحة والخلل، طبقاً لمعايير علمية ورؤى فكرية نافذة محكمة ومبررة، مستشرفاً في الوقت ذاته آفاقاً جديدة، موظفاً موهبة نقدية مدربة، تملك القدرة على التمييز بين الغث والثمين، فينعكس ذلك على تعميق روح الإبداع، وبلورة أبعاده، أو إنتاج دلالات جديدة، أو فتح مغاليق العمل الأدبي، ومن ثم يزدهر الإبداع، وتعلو قيمة «الكيف» على قيمة «الكم»، فتسمو الذائقة القرائية، ويؤدي الأدب دوره المنشود في حياتنا .

إن الناقد المتابع للحركة الأدبية المعاصرة يلحظ أن القصة

القصيرة أضحت تتبوأ مكانة متميزة بين فنوننا الأدبية، وتشغل مساحة لا يستهان بها فى وسائل الإعلام المقروءة والمسموعة، بل اتسعت مفاهيمها، وتنوعت أشكالها، فالقصة القصيرة «تحقق وثبات متنوعة بارزة فى مستويات الرؤية والتقنية»،^(١) وتبين عن «طاقات شعرية مرهفة، وقدرة فائقة على تقطير التجربة الإنسانية، والقبض على جوهر الذات الإنسانية وتفاعلاتها الاجتماعية والسياسية والحضارية فى عصرها ببساطة ويسر أسرين».^(٢)

ومن ثم يجب على نقدة الأدب ودارسيه أن يهتموا بهذا الجنس الأدبى، فيتناولوا ماهيته، وأشكاله وقضاياها تناولاً جاداً، بعيداً عن المجاملات، وبريق وسائل الإعلام، وسطوة المسلمات، فترسم الخارطة الحقيقية لهذا الجنس الأدبى، وتضيق المسافة بين المتلقى والإبداع القصصى، فالنقد والإبداع وجهان لعملة واحدة، وكلاهما يتأثر بالآخر بشكل مباشر، أو غير مباشر؛ فلا نقد دون إبداع، ولا إبداع يستطيع أن يتبوأ مكانته الحقيقية على خريطة الإبداع دون نقد منصف نزيه .

وهنا تعيد التساؤلات طرح نفسها : ما القصة القصيرة ؟ . وهل اختلفت ماهيتها من عصر إلى عصر؟ . متى بدأت كقالب

فنى له خصائصه؟. ما موقف النقد من «القصة القصيرة» المعاصرة؟ وما الإشكاليات التى تعطل الحركة النقدية للقصة القصيرة؟. وتساؤلات أخرى كثيرة تطرح نفسها فى هذا الصدد.

بالطبع لن ألتفت إلى التساؤلات الثلاثة الأولى فقد ناقشتها فيما سبق^(٣)، وإنما سوف أركز على مناقشة التساؤلات التالية لها بقدر المستطاع، وفى حدود الحيز المتاح .

إذا كان الدكتور سيد حامد النساج وعدد من الدارسين قد توصلوا إلى أن القصة المصرية القصيرة بدأت ما بين عامى (١٩١٠، ١٩٢٥) تتبرعم وتنسج أول خيوطها الفنية المتميزة، محتذية النماذج القصصية الغربية المترجمة، وتختلف فى شكلها ومضمونها عن القصة الطويلة اختلافاً نابعاً من إحساس كاتبها ووعيه وثقافته، فإن نقد القصة القصيرة بدأ بعد ذلك بقليل، يعلن عن نفسه على استحياء، من خلال بضع شذرات وتعليقات نقدية ديجها نقاد وكتاب قصة وصحفيون، وخاصة بعد أن بدأت الصحافة تستقر، وتفرّد مساحة من صفحاتها لهذا الفن الصعب المزاوغ، الذى يجمع بين الأصالة والمعاصرة، وراح يستحوذ على اهتمام الكتاب والقراء رويداً رويداً بفضل الحراك الاجتماعى

والثقافى والسياسى والاقتصادى فى تلك الفترة، حتى صار فناً ذا قالب خاص وسمات متميزة، وظل فى حركة تطور مطردة، يستجيب لحاجات الجماهير وتطلعاتها، متفاعلاً وإيقاع كل فترة وروحها العامة، حتى صار الآن فناً له كتابه ونقاده وقراءؤه.

وهذا ما جعل ناقدنا الدكتور صبرى حافظ يقول : «إن فن القصة القصيرة صار الآن من أكثر الأشكال الأدبية لفتاً للانتباه فى أدبنا المعاصر، إن ثراءها الكيفى وتنوعها الكمى يمنحانها مكانة متميزة فى أدبنا المعاصر، إلى الدرجة التى تبدو معها وكأنها أكثر الأنواع الأدبية جذباً لاهتمام المبدعين، وأكثر الأنواع الأدبية إثارة لاهتمام المتلقين؛ لقد أخذت تزاخم الشعر، وتقتطع من جمهوره التقليدى العريض فى الصحيفة والمجلة ... وترجع هذه المكانة المتميزة إلى ما تنطوى عليه «القصة القصيرة» من تكثيف وتركيز يصلانها بالشعر، ولكنها تتميز عنه بما يضيفه ذلك التكثيف والتركيز على عناصر القص، بما فيها من أماكن وأزمنة وأحداث وشخصيات، وما تنطوى عليه هذه العناصر من أبعاد درامية تقترن بالتوتر ...»^(٤)

وهذا ما يؤكد أن النقد تالٍ للخلق والإبداع «ولم يكن من الممكن ظهور ألوان القصة نفسها بمغناها الحديث الذى تطور

كثيراً عن بداياتها الأولى...» (٥)

وألفت النظر إلى أنني لن أتناول هنا المدارس النقدية، أو علم الجمال وفلسفته ومناهجه، أو حتى التوجهات النقدية العامة؛ لأن الناقد الواعى يعرف جيداً أن من يتصدى لنقد «القصة القصيرة»، أو أى جنس أدبى آخر، يختار المنهج أو المدرسة النقدية التى تتناسب وروح وقوانين العمل الأدبى الذى يتناوله نقدياً؛ ففى الحقيقة كل عمل أدبى يفرض على ناقدته منهجه الذى يتواءم وقوانينه الداخلية وحركته الإبداعية الخاصة.

سأتناول هنا الإشكاليات التى تعطل انطلاقة الحركة النقدية للقصة القصيرة فى مصر .. ثم أشكال نقد القصة القصيرة فى حركتنا النقدية المعاصرة .

والحقيقة أن من يتصدى لنقد نتاجات القصة القصيرة المصرية المعاصرة يجد مجموعة من الإشكاليات تعطل حقيقة أية انطلاقة نقدية طامحة فى هذا المضمار وهى :

١- «كم» القصص القصيرة المنشورة :

فبعض الصحف والدوريات تنشر - ربما بدعوى التشجيع - قصصاً رديئة. ضعيفة «يخيل إلى أن كُتِّبها لا يعرفون عن فن القصة القصيرة أكثر مما يعرف نجار عن مهنة الطب، مع

احترامى لمهنة النجارة؛ فهي مهنة مبدعة فى ذاتها، تبحث عن الجيد وسط ركام المئات من القصص التى تنشر فيتأكد لك أن العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة فى سوق الأدب، والسبب الكسل والاستسهال، وشهوة أن يكون المرء كاتباً^(٦)، وهذه مسألة تعطى القارئ العادى انطباعاً سيئاً ومغلوطاً عن هذا الفن الراقى .

٢ – قلة الدراسات النظرية لفن القصة القصيرة :

فالناقد المتأمل الراصد يجد أن الدراسات النظرية فى مجال القصة القصيرة تكاد تكون غائبة، بل تعد نادرة فى رصيد النقد الأدبى المعاصر، مع تقديرنا لكل العطاءات النقدية التى قدمت.

٣ – افتقاد المعيارية واضطراب المصطلح :

إن النقد الأدبى لم يستقر بعد - بشكل قاطع. على معيار نقدى محدد «لفن القصة القصيرة» ولا نزال نفتقر حقيقة إلى معيار يرقى إلى المعيار العلمى ذى القوانين المنضبطة والنتائج الحاسمة؛ ففى الوقت الذى تبلور فيه - إلى حد كبير - مصطلح الفن الروائى فى النقد المعاصر نرى عدداً من نقادنا ودارسينا «لا يزال يتذبذب بين معيار» «الأقصوصة» و«القصة القصيرة» و

«القصة الطويلة»، يجب أن يكون للمصطلح أو المعيار أو التعبير النقدي دلالة مرسخة وواضحة، يتفق عليها المبدع والمتلقى معاً»^(٧).

٤ - عشوائية فحص مسابقات القصة القصيرة :

فكثيراً ما يسند مشرقو مسابقات القصة القصيرة - لجهل أو لشيء في نفس يعقوب - عملية فحصها إلى غير أهل الاختصاص أو الخبرة؛ فيترتب على ذلك فوز قصص بالجوائز، وهي تفتقر إلى أبسط مقومات فن القصة القصيرة، ويواصل الفائزون المزعمون تدبيج قصصاً رديئة وضعيفة، معتقدين أنهم قد أضافوا إلى فن القصة القصيرة مالم يضيفه غيرهم؛ مستمرين ذلك الوهم الجميل المدجن رسمياً، أو شبه رسمي، فيزداد «الكم التراكمي» على حساب «الكيف المتميز»، وتضيع النماذج القصصية الجادة وسط هذا الزحام المعطل .

٥ - التسرع في تطبيق نظريات نقدية غريبة على آدابنا ومجتمعنا :

ومن يتابع الحركة النقدية يجد أن الناقد - أحياناً - يطبق نظريات نقدية مستوردة ذات بريق فكري وجمالي خادع على نتائج القصة القصيرة، نون أن يتدبرها، أو يسأل نفسه : هل

هذه النظريات ذات فلسفات عميقة ؟ وهل تتواءم وروح إبداعنا وطبيعة ومنطلقات مجتمعنا ؟ فلا نجد إلا لويًا لأعناق القصص، ومحاولة استنباط النتائج قسراً، فتعانى هذه النظريات حالة انفصام وواقع القصص المنقودة، بل وواقع البيئة التي أفرزت هذه القصص نفسها، وهذه مسألة خطيرة تبلبل الفكر، وتهز المقاييس فى العقل والنفس معاً، وتوقع الناقد فى دائرة الخيرة والشك .

٦ - ضالة المساحة المتاحة للنقد الألبى الجاد :

فمن يتابع بعين الدقة يلحظ ضالة وضيق المساحة الممنوحة للنقد الجاد فى وسائل الإعلام؛ فلا تنشر إلا متابعات نقدية موجزة، أو عروضاً متسريعة، وهذا أمر يسهم - بلا شك - فى تسطيح كثير من المفاهيم والقضايا الخطيرة بوجه عام، ويعمل على تشويه ملامح حركة القصة المصرية القصيرة المعاصرة بوجه خاص، فتختلط الأوراق، ويعجز القارئ العادى عن التمييز بين الزائف والأصيل، أو الجيد والردئ فى نتاجنا الأقصوصى المعاصر.

لكن هذه الإشكاليات لن تحول بيننا وبين تأمل واقعنا النقدى، والتعرف على أشكال نقد القصة المصرية القصيرة فى نقدنا

المعاصر، ونرى أن هذا يساعد على رصد وتبين جوانب ومنحنيات المشهد النقدي، ويسهم في الوقت ذاته في رسم خارطة الواقعين القصصى والنقدى معاً، أملاً في معالجة النقص أو الخلل الحادث في هذا الجانب، أو ذاك إذا صدقت النوايا وأستنهضت الهمم .

الحقيقة أن من يقرأ متأملاً الكتابات النقدية، التى تناولت وتتناول قضايا القصة القصيرة، أو خصائصها، أو نتائجاتها فى مصر منذ بداية القرن العشرين حتى نهايته يجد أنها تتحدد - غالباً - فى هذه الأشكال النقدية، أوجزها فيما يلى :

١ - **الدراسة الفنية :** وهو شكل معنى بدراسة ظاهرة ما دراسة موضوعية وفنية، ونذكر هنا على سبيل المثال : «تطور فن القصة القصيرة فى مصر» من سنة ١٩١٠ إلى سنة ١٩٣٣ - تأليف : سيد حامد النساج - الناشر : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٨ . «اتجاهات القصة المصرية القصيرة» د. سعيد حامد النساج - الناشر : دار المعارف ١٩٧٨ . «دليل القصة المصرية القصيرة» د. سيد حامد النساج - الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ . «القصة القصيرة» - دراسة نصية لتطور الشكل الفنى منذ النشأة حتى سنة ١٩٥٢

د. صلاح رزق - الناشر : مكتبة دار العلوم ١٩٨٤ . «فن القصة القصيرة» د. رشاد رشدي - الناشر : مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الثانية ١٩٦٣ . «فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث» د. عبد الحميد يونس - الناشر : دار المعرفة - بدون تاريخ ... إلخ .

إن هؤلاء الدارسين قد درسوا الظواهر الفنية التي حدودها دراسة راعت مسألة بناء الظاهرة، وتحليلها موضوعياً وفنياً، من خلال نظرة واعية وإحاطة شاملة، وروح نقدية تجمع بين الأصالة والمعاصرة، ملتزمين مناهج البحث العلمي .. إلا أن هذه الدراسات - رغم أهميتها - تظل محدودة الانتشار، لا يستفيد منها إلا طلاب الدراسات العليا في المعاهد أو الجامعات، والأدباء وصفوة المثقفين بون أن تؤثر في القاعدة العريضة من القراء .

٢ - المقال : وهو شكل ذو قالب فني، يعرض فيه كاتبه موضوعاً ما عرضاً مسلسلاً مترابطاً يبرز فكرته، وينقلها إلى القارئ نقلاً ممتعاً مؤثراً، وهو من ناحية الشكل : (مقال قصير) و (مقال طويل) ومن حيث الأسلوب : (مقال أدبي) (مقال علمي) و (مقال علمي متأدب) وللمقال خصائص معينة : التكوين الفني،

الإقناع، الإمتاع، القصر، النثرية، الذاتية، والتنوع. ولتحرر المقال من مسألة بناء الظاهرة وتحليلها يعد نوعاً من الإبداع إلا إذا كان دراسة فنية في شكل مقال .

إن هناك مقالات عديدة، تتناول «فن القصة القصيرة»، وقضاياها ونتائجها، تنشرها دوريات أدبية راقية بدءاً من : «الرسالة» و «الآداب» و «الكاتب» حتى : «فصول» و «القصة» و «إبداع» و «الثقافة الجديدة» و «أدب ونقد» وغيرها، ونلاحظ أن المقال الذي تنشره هذه الدوريات، يتناول - غالباً - موضوعاً محدداً أو جانباً معيناً من جوانب فن القصة القصيرة» من خلال رؤية نقدية مؤسسة منهجياً، إن هذه المقالات تعمق فكر القارئ، وتثري وجدانه .

هذا الشكل النقدي أكثر انتشاراً بين الأدباء وصفوة المثقفين، ويمتد تأثيره ليشمل دائرة القراء الجادين، فهو - في نظري - أقوى تأثيراً من الدراسات الأكاديمية المحكمة، تلك التي لا تزال في أبراج عاجية، برغم ما تحمل من رؤى ونتائج علمية في غاية الأهمية!. لأسباب خارجة على الإرادة، يمثل أبرزها ارتفاع نسبة الأمية، وتهميش نور الثقافة والظروف الاقتصادية الصعبة.

٣ - القراءة : وهو شكل نقدي؛ نوع من التأويل أو التفسير

المحدد بمنطق النص القصصى، وفضائه الأدبى، يختاره الناقد ليؤول أو يفسر النص القصصى المختار؛ لأن القراءة يقصد بها «قراءة فى ...» فالحرف «فى» يعنى هنا الظرفية؛ أى أن القراءة فى هذا السياق محددة سلفاً بصفاف النص المنقود، ولا تتجاوزه.

وقد حظيت «القصة القصيرة» على امتداد تاريخها الأدبى - مفهوماً ونصاً - بقراءات عديدة متنوعة، نشرتها ولا تزال تنشرها الدوريات الأدبية و صفحات الأدب والثقافة بالجرائد، وهى قراءات تجتهد فى التأويل والتفسير - بقدر المستطاع - ساعية إلى تعميق وتوسيع آفاق النصوص القصصية المتناولة، أو توضيح ما يغمض على القراء من قضايا النقد والإبداع القصصى، وكثيراً ما تلفت أنظار الدارسين إلى ما يترقرق تحت السطور من معانٍ وأفكار وجماليات .

٤ - التقديم : وهو شكل نقدى - غالباً - ما يجمع بين النقد والترجمة الذاتية؛ فالمقدم فى أحيان كثيرة يعرف القراء بالكاتب وحياته وعمله الإبداعى، وربما تطرق إلى خلفيات ثقافية أو سياسية أو اجتماعية، وهذا الشكل ربما يأتى فى شكل دراسة فنية، أو مقال أو قراءة، فهو يتغير وفق توجه المقدم ورؤيته

الثقافية والنقدية .

وكثير من المجموعات القصصية قدم لها كتاب ونقاد معروفون، خاصة الإصدارات الأولى؛ كنوع من المساندة غير المباشرة للكاتب المبتدئ، بهدف تقديم عمل قصصى اقتنع بتفرده كاتب كبير أو ناقد مشهور .

ه - المتابعة : وهى شكل نقدى معنى بمتابعة إصدارات «القصة القصيرة» الصادرة حديثاً، يلخص الإصدار ويبرز المضامين، هادفاً إحاطة القارئ بأفكار الكاتب ورؤاه، مشيراً إلى ما فى الإصدار من تميز وإضافة، أو ما فيه من سلبيات، متضمناً بعض المقولات والمصطلحات النقدية .

وتحظى «القصة القصيرة» بالكثير من المتابعات، تنشرها الصحف والدوريات بل توضع لها أبواب ثابتة فى أغلب الأحيان، فهى مادة تناسب الصحافة، وتوائم طبيعتها نظراً لقصر هذه المتابعات، وسهولة أساليبها، وهذا الشكل النقدى واسع الانتشار، يمتد تأثيره إلى قاعده عريضة من القراء الممارسين أو القراء العاديين على حدٍ سواء .

٦ - الخبر النقدى : وهو شكل نقدى يتضمن فضلاً عن الخبر الصحفى رأياً نقدياً مركزاً للمحرر الأدبى فى الصحيفة أو

الدورية الثقافية، وهذا الشكل يعد من أوسع أشكال النقد القصصى انتشاراً، وأقواها تأثيراً؛ بحكم ما للإعلام من قوة انتشار، في زمن راکض انشغل فيه الإنسان عن القراءة المتأنية الهادئة، التي باتت لا تتاح للإنسان إلا بشق الأنفس .

وما نود أن نؤكد عليه هنا أن هذه الأشكال النقدية لفن «القصة القصيرة» لن تؤتي ثمارها المنشودة إلا إذا قضينا على كل الإشكاليات المعوقة، ومهدنا لبيئة أدبية نقية طامحة .

الهوامش

- (١) مجلة «فصول» المجلد الثانى - العدد الرابع - (يوليو - أغسطس - سبتمبر) سنة ١٩٨٢ . ص ٤.
- (٢) المصدر السابق نفسه .
- (٣) انظر «القصة القصيرة .. بنور وجنور» و «الأقصوصة فى المفاهيم المعاصرة» فى الجزء الأول من هذا الكتاب.
- (٤) د. صبرى حافظ - مجلة «فصول» المجلد الثانى - العدد الرابع (يوليو - أغسطس - سبتمبر) سنة ١٩٨٢ .
- (٥) «فى عالم القصة» تأليف : على شلش - مطبوعات الشعب - ط أولى - يناير ١٩٧٨ .
- (٦) «كتابة القصة القصيرة» تأليف : هالى بيرنت. ترجمة : أحمد عمر شاهين - كتاب الهلال - العدد ٥٤٧ - يوليو ١٩٩٦ .
- (٧) مجلة «فصول» المجلد الثانى - العدد الرابع (يوليو - أغسطس - سبتمبر) سنة ١٩٨٢ .

الجزء الثانى

- أفراح الفارس البصير .
- عبد العال الحمامصى .. وعائلة القصصى .
- الإنسان .. وإيقاع العصر الراكض .
- زمن الدوران حول السور .
- الموت .. ودلالاته فى قصص رفقى بدوى .
- عبر المسافة بين المساكين .. وكلامهم .
- الركض .. خلف الأمل المتوهج .
- تأويل حلم السكك البعيدة .
- الإنسان بين الغربة .. والأمل الضائع .
- هكذا نجح التضامن .. واخضرت الأرض .
- قراءة فى « مجرد بيت قديم » .
- الحب .. والموت .. والفقر فى « الناس والعيب » .

أفراح الفارس البصير

من يتابع نتاج كاتبنا المخضرم محمد صدقى - فى مختلف أطوار حياته الإبداعية - يتأكد له أنه كاتب يؤمن بفلسفة خاصة للكتابة الإبداعية، فهو يملك رؤية فكرية محددة، تبلور فهماً واضحاً لشكل الكتابة ومضامينها ودورها على مستوى الفرد والجماعة، وهذه سمة يفتقدها للأسف بعض من كتابنا المعاصرين.. ومجموعاته القصصية: «الأنفار - ١٩٥٥»، «الأيدي الخشنة - ١٩٥٧»، «شرح فى جدار الخوف - ١٩٦٥»، «لقاء مع رجل مجهول - ١٩٦٦»، «أشياء لا تدعو إلى الدهشة - ١٩٩١»، «أحزان الفارس الضرير - ١٩٩١»، وغيرها، تجسد بالصياغة الفنية منطلقات تلك الرؤية، وتحدد - فكراً وفنياً - فلسفته وفهمه لفن القصة القصيرة بوجه خاص، والإبداع الأدبى بوجه عام .

والحقيقة «أن محمد صدقى لا نستطيع فهم إنتاجه
فهماً كاملاً نون أن نلسم بطرف من ظروف حياته، والأجواء
التى عاش فيها، وحياة محمد صدقى نفسها قصة طويلة
ممتعة مليئة بالآلام والكفاح والمغامرات.. يملؤها دائماً حب
خصب للناس والحياة، وإيمان لا يتزعزع بالخير وبقدرة
الناس على أن يصنعوا من حيواتهم - مهما تفهت - شيئاً
جميلاً مشرقاً بالأمل، وليس من شائى أن أروى هنا قصة
حياته، وإن كنت أرانى مضطراً إلى الإشارة إلى جانب
منها، لن نستطيع الاستغناء عنه فى فهم قصصه فهماً
سليماً.

نشأ محمد صدقى فى أسرة فقيرة فى دمنهور، كان أبوه
تاجراً صغيراً للموبيليات، كسدت تجارته فعجز عن سداد
مصروفات المدرسة لابنه، وطرد الطفل، الذى لم يتجاوز السابعة
من المدرسة، واضطر إلى مصاحبة والده فى العمل لدى أحد
النجارين .

مارس الصبى محمد صدقى أعمالاً يدوية عديدة، فعمل
منجداً، واسترجياً، وعاملاً فى مصنع للنسيج، ثم عاملاً زراعياً
فى أحد التفاتيش، وعمل بعد ذلك فى ورشة للسباكة وخرامة

المعادن واللحام بالأوكسجين، ثم سباكاً، وبراداً، فكاتباً بمحلات «هانو» بدمنهو و«شملا» فى القاهرة، كما عمل فترة فى الجيش البريطانى أيام الاحتلال، حتى انتهى به الأمر إلى احتراف الكتابة فى الصحف والمجلات .

وفى أثناء ذلك درس فى المعهد الدينى بالإسكندرية ، وحصل على شهادة الثقافة من منازلهم، كما أسهم فى الحركة النقابية، وكان له نشاطه السياسى الوطنى المعروف .

وواضح أن حياة الكاتب محمد صدقى تنفرد بلون خاص بين حيوات سائر كتابنا، ومن هنا تفردت قصصه بلون خاص كذلك بين إنتاجنا القصصى، فهو الكاتب القاص الذى انبثق من بين طبقة العمال، وقضى فترة طويلة من حياته يمارس العمل اليدوى، ويعيش حياة العمال ويعاشرهم، ويعانى معهم آلامهم وآمالهم، وحينما تفرغ للكتابة لم يستطع أن ينفصل عن الطبقة التى أنجبته، فظل أدبه مصبوغاً بالصبغة العمالية فى معظمه...»^(١) .

بعد هذه المقدمة - والتى طالت قليلاً - أن لنا أن نقرأ بتأن للقاص محمد صدقى مجموعته القصصية «أحزان الفارس الضرير» الصادرة عن دار «الغد» للنشر والدعاية والإعلان، على

نفقة المؤلف الخاصة، وقد احتوت المجموعة على سبع قصص قصيرة، كتبها الكاتب خلال عام واحد (أبريل ١٩٩٠ - أبريل ١٩٩١)، بلغ عدد صفحاتها مائة وعشرين صفحة من القطع المتوسط .

وستنقسم قراءتنا لهذه المجموعة إلى أربعة أقسام رئيسية:
قسم يدور حول المحتوى الفكرى.

الثانى يحلل المعمار الفنى،

الثالث يتناول تحديد ملامح الشخصيات وطبقاتها الاجتماعية
الرابع سيتخذ من أماكن القصص محوراً يدور حوله .

*** قراءة فى المحتوى**

من يقرأ قصص المجموعة يتضح له أن هناك نوعين من
(المحتوى) :

المحتوى الأولى : وهو ما تفرزه قصص المجموعة مباشرة
ككل .

والمحتوى الثانى : وهو ما يمكن استنباطه مما تطرحه كل
قصة من القصص على حدة .

المحتوى الأول، الذى تفرزه المجموعة ككل لأول وهلة يتلخص
فى :

أ- التمزق الاجتماعى، وافتقاد مجتمعنا المعاصر روح الألفة والحميمية، بل التنكر لبعض القيم المصرية الأصيلة، وسيطرة قيم أنانية، أقل ما توصف به الخسة والنذالة .

ب- ضياع الشباب وتمزقه بين تيارات ونظم متباينة، فى مرحلة افتقد شبابنا القدوة، فراح يمارس ضياعه بين المخدرات والأفلام المخلة بالآداب، والعنف والتطرف والانتماء إلى توجهات مريبة كفيلة بهدم شخصيتنا القومية.

ج - تطلع المرأة إلى الحصول على حقوقها السياسية والإنسانية من خلال سعى ثوب لإرساء نظام ديمقراطى، يكفل لها حقوقها المشروعة باعتبارها لبنة أساسية فى مجتمعنا المعاصر.

د- المناداة بوجوب توافر رعاية صحية لائقة لأبناء الشعب، وخاصة فى هذه الحقبة، التى تضاعفت فيها أسعار الكشف والعلاج بشكل عجزت معه الغالبية العظمى، وباتت أمراض عديدة تفك بمحدودى الدخل، وتهدر فعلاً القدرة على صنع إنتاج قادر .

هـ- الإيمان بحرية الفكر القادر على التغيير إلى ما هو أفضل، حتى لو اقتضى ذلك مواجهة السلطة المسيطرة، وما

يستتبع ذلك من مشكلات وعذابات .

و- افتقاد العلاقة الوجدانية الحميمة بين الرجل والمرأة مما يجعل أحد الطرفين - فى الغالب - يسقط فى بئر الخيانة. متأثراً بجوع وجدانى وجسدى شره.

أما **المحتوى الثانى**، والذي لا يبدو واضحاً فى القراءة الأولى، فإنه لا يعدو أن يكون تطبيقاً لما أشرنا إليه من قضايا المحتوى الأول، ذلك لا يتكشف - بالطبع - إلا من خلال القراءة المتأنية، والفهم الواعى لطرح كل قصة على حدة، وهذا لا يعتمد على ما يقوله القاص فحسب، إنما يعتمد - أيضاً - على ما يستنبطه القارئ الواعى، ومدى اجتهاده فى اكتشاف ما بين السطور، وما يمنحه العمل من تجليات وانطباعات ودلالات، وأن المذاكرة الجيدة لهذا الفن تحتم أن نحيط علماً بظروف الكاتب وبالمناخ العام الذى يعيش فيه، وبمدى ما يتاح له من حرية التعبير، وحرية نشر وإذاعة هذا التعبير، وأخيراً مدى تقبل المجتمع لما يقوله الكاتب .

فى قصة «أحزان الفارس الضرير» مايو ١٩٩٠ - نجد بين تشابك زحام السائرين على الرصيف الفنان رشدى الملاح، يشق لنفسه طريقاً بعصاه التى كان يحركها بين الأقدام فى إيقاع

قلق، فقد بصره إثر ضربة من عصا مكهربة، ضربها شرطى فوق رأس الدكتور الفنان حينما شارك طلابه المظاهرة، وراح يردد بين الطلاب هتافاتهم، وبرغم تنكر راوى القصة للمعرفة القديمة بينه وبين الدكتور الفنان، نجد هذا الفنان النبيل يبوح - ساخطاً - بمكنون صدره، كاشفاً فى الوقت ذاته الستار عن واقع متهرىء، تشيع فيه الخسة والندالة، وتمزق العلاقات بين الابن وأمه، الأخ وأخيه، وراحت القصة تجسد - من خلال دياالوج حزين - مرثية لعصر ردىء .

فى قصة «جراح قديمة» نوفمبر ١٩٩٠ - تصل إلى شارع الشواربى سيارة شرطة المرافق إثر محادثة هاتفية، ثم تتوقف فجأة أمام عمارة الهدى «وينفجر من داخلها عدد من جنود الشرطة، يقفزون كالجراد على صناديق الباعة فوق رصيف عمارة الشواربى ومبنى بنك مصر، وأمام المحلات الأخرى على الرصيف المقابل، يستولون عليها، يحملونها وأصحابها إلى داخل العربة»^(٢) .

ثم يلحظ الضابط الشاب قائد الحملة فتاة فى نحو السابعة والعشرين «تتحرك خلسة بلوح كرتونى عليه معروضها من الملابس الحريمى، وأنوات الزينة، تنسحب به هاربة فى حذر إلى

داخل العمارة»^(٣) .

وبعد أن يضربها الضابط، ويحدث لها ما يحدث، نعرف أنها قد أنهت دراستها الجامعية، بل حصلت على درجة «الماجستير» دون أن يصلها خطاب التعيين، وعندما يتساعل الضابط مندهشاً عن سبب تواجدها في هذا الشارع يرد عليه الحاج غريب:

- «نعم .. بضاعتها هذه لا يشتريها إلا أهل الانفتاح إياهم.. وأنت تعرف نقودهم سهل الحصول عليها، سهل إنفاقها»^(٤) .

والقصة كما هو واضح تدين سياسة الانفتاح الاستهلاكي، وتصور في الوقت نفسه مأساة اجتماعية واقتصادية، تضغط على كاهل مجتمعنا المعاصر، وتهدر كثيراً من قواه البشرية الخلاقة .

في قصة «قبل يوم الخطوبة» نوفمبر ١٩٩٠م - نقرأ رسالة صريحة إلى كل امرأة وكل فتاة أن تسجل نفسها في جداول الانتخابات حتى تتحقق الديمقراطية الحقيقية، ويصبح المبدأ المعروف (الشعب يحكم نفسه بنفسه) واقعاً لا خيالاً، وكى لا تسير ديمقراطيتنا تحجل على قدم واحدة، في عصر ارتفع فيه مستوى الوعي الفردي والجماعي في مختلف بقاع العالم .

وهاهى ذى قصة «زوجتى والآخرى» - أكتوبر ١٩٩٠م -

نرى من خلالها حيرة زوج محب لزوجته، يعيش رحلة عذاب ومعاناة بحثاً عن مصاريف علاج زوجته، التى تعاني من نزيف حاد، وأثناء هذه الرحلة الشاقة يعرى كاتبنا نماذج، تنخر فى عظام المجتمع كالسوس، وتمتص دماءه كالبلهارسيا، الصول فى شرطة التموين، الدكتور المزيف، اللص الأنيق ومعلم المقهى.. وغيرهم .

وقد زواج القاص محمد صدقى فى هذه القصة بين «المنولوج» و«الديالوج» ليحدث المفارقة المطلوبة، راصداً فى الوقت نفسه قلق الذات الإنسانية وعذاباتها، طارحاً تساؤلات جارحة، تجعل الإنسان يثور على نفسه، ويتمرد على واقعه ويرفضه نفسياً، والحقيقة أن هذه القصة ارتفعت إلى مستوى الرمز، الذى يحرك الذهن، ويفرغ بالتأويل.

وإذا كانت الزوجة فى قصة «زوجتى والآخرين» تعاني حالة نزيف حاد فإن الزوجة فى قصة «حواء تحت الشجرة» - أبريل ١٩٩٠م - تعاني فراغاً عاطفياً وجوعاً جسدياً، برغم ما تعيش فيه من تنعم ورفاهية، وكأن الكاتب أراد أن يخلق طباقاً موضوعياً، يقوم على تضاد الواقع الحياتى المعيش فى هاتين القصتين، فيبرز الموضوع ويوضحه، ويعمق فى الوقت نفسه

دلالات العمل الفني، ويجعلها تترسب في أعماق النفس الإنسانية .

بجانب ذلك حوت القصة كثيراً من المشاعر الإنسانية الدافئة، وصفت المشاهد الطبيعية الرائعة في القطر العربي الشقيق لبنان، وهذه مسألة تنم عن قدرة واضحة علي الوصف ودقة الملاحظة دون أن تثقل كاهل القصة.

وفي قصة «٧ في زنزانة» - أبريل ١٩٩١م - يصور القاص عالم المعتقل السياسى بشخصه وأحداثه وقضاياه وحيوات ناسه، فنرى أناساً يملكون إيماناً لا يتزعزع بأفكارهم ومبادئهم، نسمع الحوارات السياسية الواعية، ونتعرف على لغة خاصة للتفاهم فيما بينهم، وقدرة مدهشة على معرفة ما يدور داخل أسوار المعتقل أو خارجه، من خلال إشارات دالة معبرة «فابتسمت أعطى سمعى لما أكاد أسمعه خارج الزنزانة.. ثم لم تمض لحظات .. حتى سمعنا كلنا إيقاع دقائق ثلاث منتظمة، ثم دقة واحدة.. وأخرى على جدار الزنزانة المجاورة.. دقائق نعرف أن معناها هناك رسالة تليفونية.. على الفور أطرقنا السمع جيداً، حتى تكررت الدقات، ثم سرعان ما وقف متولى، وبدأ يتسلق ظهر رياض الحفناوى، ثم كتفيه أسفل نافذة الزنزانة،

يدق بقبضة يده دقات - الإشارة التليفونية - المتفق عليها،
وينتظر لحظات، ثم ينصت لحديث فى النافذة المجاورة إلى أن
يشير بذراعه، ويسقط على الأرض بيننا مندهشاً يقول : أبلغنى
القمحاوى نقلاً عن الزنزانة المجاورة لهم أنهم سمعوا أن
المرافقين لوكيل النيابة مع الحرس قد ضربوا الدكتور الوسيمى
قبل التحقيق، وأن الضرب تم أمام باب مكتب مأمور
السجن...»^(٥).

وقد لعب الوصف فى هذه القصة دوراً فعالاً لجسد ذلك
العالم تجسيدا مؤثراً، يمارس وجوده، ويتضافر ولغة السرد
والحوار ليقدم تجربة ذاتية للكاتب، توافر لها قدر كبير من
الصدق الفنى، وإن كانت - من وجهة نظرى - لا تصلح لإبداع
قصة قصيرة جيدة؛ فقد اعتمد الكاتب فى صياغة وتشكيل
التجربة على أسلوب المذكرات، ولم يستغل إمكاناته الفنية ليخلق
عملاً قصصياً متميزاً، تتوافر فيه مقومات القص، أو لغته
الخاصة .

أما قصة «ختامه مسك» - يوليو ١٩٩٠م - تعرفنا بشخصية
محافظ، يأتى إلى المدينة التى يقيم فيها راوى القصة، ليتولى
مهام منصبه الجديد ، فيلتقى بصديق عمره وزميل أيام التلمذة

الأستاذ «ياقوت» الموظف بديوان عام المحافظة، يحتفي به المحافظ، ويظهر فرحته بلقائه بعد كل تلك السنوات الطوال أمام موظفي المحافظة، ويحاول المحافظ الجديد في أثناء جلسة منفردة والأستاذ «ياقوت» أن يجعل منه عينه التي يبصر بها كل شئ، سواء أكان ذلك في ديوان المحافظة، أو في المدينة، في أثناء تسلسل الحديث العفوى بينهما وشيئاً فشيئاً يعترف المحافظ أنه هو الذي سرق «كاميرا» التصوير الخاصة بالطالب «ياقوت» أيام دراستهما معاً في المدرسة السعيدية، هنا تهتز المقاييس في رأس (ياقوت).. ولما كان الأستاذ (ياقوت) ليس مجرد موظف، بل فنان يكتب القصص رفض رفضاً تاماً عرض المحافظ، وما كان ينتظره من خير وفير، وتمسك بنقائه ونبله، قائلاً للمحافظ اللص: «لقد فكرت وقررت لأننى لست أنت، ولا أملك إلا أنا الآن.. لا أحد يستطيع أن يمنح أحداً بعد فوات الأوان .. مالا يفيده»^(٦) .

والقصة - كما هو واضح - تدين صراحة ومن خلال لغة الفن - الأسلوب الإداري المتخلف، الذى تدار به أجهزتنا الإدارية، ويلج كاتبنا على مطاردة اللصوص، ومقاومة الفساد ومحاربة المفسدين .

ومن خلال هذه القراءة فى (المحتوى) لقصص القاص محمد صدقى نرى أنه كاتب مدرك لدوره فى مجتمعه، يجاهد فى تغييره إلى كل ما هو جميل وإنسانى ومشرق، ولم يكن يوماً - برغم ظروفه وفقره - من وعاظ السلطان، أو طلاب المكاسب الرخيصة .

*** قراءة فى المعمار الفنى**

وسوف نبدأ القراءة هنا على أساس تقسيمها إلى ثلاثة مفاهيم:

المفهوم الأول : إن المعمار الفنى: يعنى طريقة بناء الكاتب لفكره وهندسة شكل فنى يتواءم مع ذلك الفكر، ويجعله قادراً على الوصول إلى المتلقى، ليمارس العمل المبدع تأثيراته على عقل ووجدان المجتمع الإنسانى، شريطة أن يكون الفكر خلاقاً، والهدف نبيلاً، والتشكيل مبتكراً، يثرى تراث الإنسانية فنياً وفكرياً وتشكيلياً، ويملك - بالفن - قدرة التعانق مع الحياة لفترات تقصر أو تطول.

المفهوم الثانى : إن الكاتب اعتمد فى معظم قصص المجموعة على الشكل التقليدى، الذى يتكون من مقدمة وعقدة، ولحظة تنوير ونهاية، وغير ذلك من مقومات القصة التقليدية، وهذا

المعمار الفنى بسيط التركيب، يتصف بشكل عام بصفات التوازن والتوازن بين الشكل والمضمون، ويتسم بمفردات وتراكيب ذات دلالات واضحة محددة، أحادية الدلالة، وحينما نتأمل قصص المجموعة يتأكد لنا أن كاتبنا محمد صدقى كان مخلصاً للمدرسة التقليدية، ومعمارها الفنى - حتى فى إطار التطوير من ناحية الشكل - لم يخرج عن حدود تلك المدرسة كثيراً، وإن كنا لا ننكر أن هناك إضافات حققها الكاتب على مستوى البناء التقليدى، الذى اختاره، نتيجة لطبيعة أفكاره المحددة الواضحة، ورغبة منه فى التوجه إلى خطاب أدبى، يراه الأنفع؛ فهدف القاص الوصول إلى عقول وقلوب المتلقين ليمارس دوره فى تغيير الناس، أو حثهم على تغيير واقعهم .

المفهوم الثالث : لابد أن يفهم أن بناء معمار فنى ليس هدفاً أو غاية فى حد ذاته، إنما الأديب الفنان هو الذى يبنى معماراً فنياً يتواءم وفكره، وما يريد أن يقوله لجماهيره، بحيث يحقق التوازن بين الشكل والمضمون، والداخل والخارج، ويتوافر فيه الصدق الفنى، وأية ألعيب شكلية لا تحمل إبداعاً حقيقياً سرعان ما يرفضها المتلقى الواعى، وينصرف عنها، فيحكم على أصحاب تلك الألعيب بالإعدام، وإن ظلوا على قيد الحياة، ويبدو

أن كل قارئ يقبع فى أعماقه ناقد ذواقة واعٍ .

* شخصيات المجموعة

لقد تنوعت شخصيات المجموعة تنوعاً مثيراً ففى قصة «أحزان الفارس الضرير» نجد صحفياً وأستاذاً جامعياً، يمارس الفن التشكيلى، فى قصة «جراح قديمة» رجال شرطة وأصحاب محلات وباعة على الرصيف وفتاة حاصلة على درجة «الماجستير» وحرفى. فى قصة «قبل يوم الخطوبة» فتاة عاملة وطالبان جامعيان، فى قصة «زوجتى والآخرين» موظف ولص وصول شرطة ومعلم صاحب قهوة ورجال وزوجة مريضة. فى قصة «حواء تحت الشجرة» سيدة راقية وصحفى وفرقة رقص شعبى وقائد سيارة ومسرح وجمهور، فى قصة «٧ فى زنزانة» نجد سبعة رجال، تجمعهم عاطفة الوطنية ورفض الواقع والثورة عليه، وإن كانوا أصحاب مهن مختلفة وبيئات متباينة، وفى قصة «ختامه مسك» نتعرف على موظفين ومحافظ وعمال ومقاولين وغيرهم .

هذه الشخصيات التى احتشدت بها المجموعة، تعطى دلالة التنوع والانتماء إلى طبقات وفئات مختلفة، وهذا ما يؤكد أن القاص محمد صدقى كان - ولا يزال - محباً للناس والمجتمع،

ذلك الحب الخصب النبيل، وأن خبراته وتجاربه، وسيره لأغوار الحياة الشعبية الأصيلة كان رافداً من أخصب روافد الفن القصصى عنده .

*** الوحدة المكانية فى المجموعة**

لقد جال كاتبنا محمد صدقى مع أبطال قصصه فى أماكن عديدة، تنقل بنا فوق أرض الوطن تنقل الجغرافى الخبير بالتضاريس والوهاد والمنحنيات، جال فى شوارع القاهرة، قصر النيل، الشواربى، عدلى، وسليمان باشا، وتحرك مع أبطاله فى المنطقة الصناعية بشبرا الخيمة، واصفاً أدق تفاصيلها، ورحل إلى تونس الشقيق، ثم عاد، ونماذجه القصصية إلى السجن، ثم يتجول فى إحدى المدن المصرية مع محافظها وصديقه المثالى فى زمنٍ فُقدت فيه المثالية والنبالة .

الهوامش

- ١- فؤاد بواره - فى القصة القصيرة - سلسلة الألف كتاب عدد ٦٢٧ الناشر مركز كتب الشرق الأوسط - ط ١٩٦٦م - ص ٦٣ ، ٦٤ .
- ٢- محمد صدقى - مجموعة «أحزان الفارس الضربير» عن دار الغد - ط ١٩٩١م. ص ٢٢ .
- ٣- المصدر السابق نفسه ص ٢٣ .
- ٤- المصدر السابق نفسه ص ٢٧ .
- ٥- المصدر السابق نفسه ص ٨٥ .
- ٦- المصدر السابق نفسه ص ١١٦ .

عبد العال الحمامصى .. وعالمه القصصى

انطلاقاً من إيمانى بضرورة المواكبة النقدية لحركتنا القصصية المعاصرة، أتناول هنا قصص مجموعة «للكتاكيت أجنحة» للقاص عبد العال الحمامصى، محاولاً اكتشاف عالمه القصصى وقد يودى بنا هذا إلى الاستشهاد بالكثير من النصوص - لذا نلتمس مقدماً العذر عن الإطالة.

وأديبنا عبد العال الحمامصى كتب القصة القصيرة منذ عام ١٩٥٣م، ولا يزال صامداً فى الميدان، على الرغم من المكابدة التى يعانيتها، وهو يعايش مشاكل مجتمعه .

وإن الواجب يحتم علينا تحديد الموقع القصصى لأديبنا فوق الخريطة القصصية المعاصرة من خلال استقراءنا لهذه المجموعة الباكورة، وقصصه الأخرى المنشورة فرادى فى الصحف والمجلات .

الملاحظة المتأنية لقصص أدينا عبد العال الحمامصي، تثبت لنا أن الكاتب يسقط مشاعره النفسية المأزومة النابعة من خلفيته الفكرية والاجتماعية على نفسيات أبطاله، الذين ينتقيهم من واقع معين، يساعد على توصيل الجو النفسى، فيساعد بالتالى على بلورة ما يصيبهم من اغتراب وسلبية وضياح داخل هذا المجتمع، فقصصه: «الصعايدة»، «العجوز والدنيا.. وأنا»، «صغيرة»، «أشياء هو لا يدركها»، «العجوز وشجرة التوت»، «الحاكمة»، «الوطن» و«امرأة من بورسعيد» تناولت المجتمع الريفى، بينما قصصه الأخرى بالمجموعة: «التذكرة»، «لحظة فرح»، «الطريق الآخر»، «الشاعر والبنت الحلوة»، «الفتى الذى جاء متأخراً»، «العاملة» و«للكتايت أجنحة» تناولت مجتمع المدينة، بكل ما ينطوى عليه من صخب، ومطاردة، وفقدان للهوية.

*** قصص من ريف الصعيد**

وعندما نقرأ القصص، التى تناولت المجتمع الريفى قراءة هادئة، نجدها قد تفاعلت وصراع الواقع الريفى على المستويين الفردى، والجماعى، فقصة «الصعايدة» - مارس ١٩٥٤ - تصور التكافل الاجتماعى الأصيل بين أبناء ريفنا العريق، فعمار

أفندى أمين شونة بنك التسليف، الدمنهورى الأصل، يقيم فى الصعيد ما يقارب العشر سنوات، ويصبح له العديد من الأصدقاء الصعايدة، الذين تعدت علاقته بهم حدود الصداقة والمعرفة حتى كاد يكون واحداً منهم، استحوذ على مشاعرهم، ونال محبتهم بخفة روحه، وقدرته على تصيد النكتة، التى تجعل - أحياناً - من عباس الأشرم المتنافر معه شعورياً أضحوكة المقهى كله، نافثاً غيظه من نعرته الصعيدية، وبوره المزعوم فى ثورة ١٩ .. ثم يمرض مدحت ابن عمار أفندى بمرض عضال، قد ينس من شفائه، من ثم ينتاب عمار السأم والكآبة، فيذهب إلى المقهى فى محاولة للخروج من الدائرة الخانقة، ولكن الجو الكابوسى يلاحقه مطارداً، حتى «الطاولة» لعبته المفضلة، وفارسها الهمام، لم تخرجه عن همومه المطاردة، فصورة ابنه المريض فوق الفراش، لم تبرح مخيلته: «كان عمار شارد الذهن، ينقل «الأقشطة» بفتور، وبغير البراعة المعهودة فيه.. لم يستطع أن يتخلص من همومه، وصورة ابنه المسجى فوق الفراش، لم تبرح مخيلته أبداً .. وخطر له أن يغادر المقهى، ويذهب إلى البيت، ولكنه أحجم عن ذلك.. فأعصابه لا يمكن أن تتحمل من جديد عذاب ابنه وتوجعاته..» وبالأمس «لاحظ اليأس الذى رلود

الدكتور «حمدي» من شفاء ابنه، رغم التفاؤل الذي اصطنعه ليطمئن القلوب الواجفة، التي تحيط بفراشه، وأحس بانقباض يطبق على صدره، عندما تخيل مدى ما يمكن أن تصل إليه حياته من خواء وتعاسة لو اختطف الموت ولده» .

وتمر اللحظات بطيئة قاسية، ولكن سرعان ما يحمل ذيلها الأسود خبر وفاة الابن: «رفع عمار رأسه في فزع يلتف إلى الخارج عندما تنأى إليه صراخ طفلة يعرف صوتها جيداً .. تجرى مرتاعة.. وما إن رأت والدها حتى ارتمت فوق صدره، كأنما تحتمي من أشباح غير منظورة تطاردها، وهي تردد بنبرات متقطعة ملتاعة : يا .. يا .. بابا .. مد .. مدحت .. مات ..

وفي غرفة مدحت، كانت كلمات عمار أفندي تفتت أكباد الجيران والأصدقاء، وقد أنطلقت أفكاره من خلال المأساة، تدور حول تكاليف تجهيز الجثة، ومصاريف نقلها لتدفن بمقابر الأسرة بدمنهور، فهو لم يدخر شيئاً يواجه به احتمالات المجهول حتى مصاغ زوجته التهمته نفقات العلاج الذي طال :

— «عمار .. أفق لنفسك يا أخى .. العقل والدين .. أمر الله يا

عمار».

قالها عباس الأشرم مختلطة بدموعه، محتوية أحاسيسه،

متذكراً في الوقت نفسه ابنته «أنيسة» التي اختطفها الموت، وتركه يعاني آلام الوحدة والحياة، وقد وحدث اللحظة الشعرية المتشابهة بين الرجلين، ثم ينسل عباس من بين الزحام ليشتري «الكفن» ويستدعي مفتش الصحة، وقد علت الدهشة وجه عمار أفندي، عندما رد عباس عليه معترضاً حين طلب منه عمار أفندي منه التوجه للمستترال ليرسل تلغرافاً لأسرته في دمنهور لتتظّره والجثمان: «كيف تقول هذا يا عمار .. عشر سنوات وأنت معنا .. أصبحت واحداً منا».

وتم كل شيء وفق ترتيب عباس والجيران، بينما كان عمار قد استغرق تماماً في حزنه الصامت المذهول.. لقد مات ابنه، ومات معه كل الأشياء الجميلة في حياته .

وعندما يصرف عمار أفندي راتبه، والسلفة التي اقترضها من عمته الموسرة في دمنهور يتوجه إلى «مندرة» عباس الأشرم ليرد له التكاليف فيرفض الرجل بصدق كشهم، موضحاً أن ما فعله ما هو إلا واجب تحتمه الجيرة والعشرة والصدقة، بل تساعل في دهشة: «وما جدوى كل هذه الأشياء.. قل لي ما فائدتها.. إن لم تتحول إلى مشاركة في الخير والشر، ثم إنني لم أفعل شيئاً بمفردي.. كل ما صرفته دفع كل واحد من الجيران

نصيباً فيه.. ليس لى فضل دفع أى قرش زيادة عما دفعه أى واحد منهم» ثم أردف: «أنت تعرفهم إنهم «صعايدة»، وبالنسبة لهم فهى مسألة تقاليد».

القصة أكدت قوة الترابط الاجتماعى برغم ما يطفو فوق السطح من تنافر ظاهرى بين شخصياتها، وإن احتشدت بالتفاصيل الوصفية الزائدة، معتمدة على ضمير الغائب فجاء الايقاع بطيئاً على المستويين الديناميكى والشعورى .

قصة «العجوز والدنيا .. وأنا» - يناير ١٩٥٥ - نجدها كذلك تصور مأساة رجل غريب: «انطلق فى الدنيا شريداً يحط رحاله فى بلدة ليغادرها إلى أخرى يكسب ويخسر، فتنخم النقود جيبه فترة، كما ينام على الطوى أحياناً، يشرب «الويسكى» حيناً، ويعب «العرقى» فى فترات العوز، عشقته أكثر من واحدة من راقصات الموالد، وأناخت رأسها على صدره أكثر من واحدة من الضائعات فى الليل، ثم حط رحاله أخيراً فى «أخميم» متعباً ميكوداً، ينشد الموت فى ستر.. جاء مع فرقة راقصة متجولة من الفرق التى ترتاد الأقاليم فى موالد الأولياء، وقد عادت الفرقة بدونه»، وتركته فى البلدة «يفترش من الصباح حتى المساء ملاعته القديمة الرثة المليئة بالثقوب، يعرض عليها بضاعته من

الفواكه التالفة المعطوبة، التي يجلبها من سقط الكروم، ويبيعها لأطفال الشارع بالملايم، ويظل طوال النهار يتغنى بمواويل حزينة، تشكو الزمان، وغدر الأيام، وتلوم أفاعيل الدنيا بالرجال..» .

وهذا ما جعل زميله - زميل الراوى - «عميرة» بائع القصب يؤكد أن الغريب العجوز يطوى صدره على سرٍّ غرام، قد يكون هو الذى قذف بحياته إلى دنيا الضياع والتشرد، ونلاحظ توق الراوى لانتزاع سرِّ العجوز، الذى لم يحدثه عن ماضيه، برغم ما تألف بينهما، ولكنه أحجم عن سؤاله خشية أن يرى نفسه متطفلاً ينتهك أسرارهِ .

وإذا كان سقراط قال لمحدثه: «تكلم حتى أعرفك» فإن المعجزة قد حدثت، وتكلم العجوز فعرفناه، وعرفنا خلفيته الرومانسية المأساوية، «زمان.. كان العم» عبد المسيح» فتى .. ولا كل الفتيان، أسمر كالحنطة، صلباً كالحديد.. وسيماً ممشوقاً، يهتف جماله بالرجولة، ويرتاد الأسواق بأقمشته، وتتمناه كل عذراء فى تلك القرية الصغيرة، التى تحتضن الجبل من «أسيوط» .

ورغم تهافت نساء القرى على رجولته.. ظل عفيف القلب..

نظيف الجسد.. لم يتعلق فؤاده بأثنى غير ابنة عمه «المعلم
قدس» شماس الكنيسة .. وكانت عايدة تدخر له كل قلبها..
وتوقف عليه كل أحلامها.. وما أكثر ما تلاقيا خفية.. وبثها لواعج
الشوق، وعذابات اللهفة إلى اليوم الموعود.. بدون أن ينال منها
ولا قبلة الشوق .. ولأ حتى ضمة الحنين، وما كاد يهم أن
يضمها إلى بيته، بعد زواج شقيقاته الثلاث.. وأصبح أخوه «جاد
الله» الصغير رجلاً فى وجه الأيام حتى انتزعت «السلطة».. كما
انتزعت غيره من فتية مصر، وقذفت به إلى الصحراء، يقاتل
جنوداً ليس بينه وبينهم أية خصومة.. ولا يعرف لأى سبب يحكم
الموت بينه وبينهم .. كانت فترة مريرة من حياته، فالموت يترصد
له فى أرض غريبة.. ولم يكن من عزاء سوى خفقات قلبه
المتجاوبة مع خفقات قلب ينتظره فى الصعيد.. وأعادوه بعد ذلك
مبتور الذراع ليجد عصفوره فى قفص صائد لم يكن غير شقيقه
الصغير.. لم تكن عايدة خائنة.. كما لم يكن جاد الله ندلاً؛ فقد
أبلغهم العمدة بأن إشارة من البندر وصلت، تفيد بأن «عبد
المسيح» قد أخذه الرب إلى سمائه.. وكان لابد أن يهرب من
الذكرى.. ومن نفسه أيضاً، فما أكثر ما راودته الجريمة فى ذلك
الحين».

فإذا كان «الموت» قد اختطف (مدحت) بن عمار أفندى فى قصة «الصعايدة» وترك والده فريسة للحزن والسأم، فإن «الحرب» هى التى اختطفت الحبيبة «عايدة» ، وتركت عبد المسيح مطعون النفس، تشوى جوانحه سياط الذكرى طوال حياته، وقد أحاط به جو من التعاسة والتشرد، إلا أن عزة نفسه عصمته فاقاتت بعرق جبينه، رافضاً معاش أو مأوى الكنيسة، وهو فى أشد حالات المرض، وربما هذا ما جعله يحظى بحب ناس «أخميم» واحترامهم، فتخرج البلدة كلها خلف «نعشه» إثر مرض عضال تمكن منه، طرد الدم من أمعائه: «ووضعنا جثمانه فى صندوق خشبى رفض «سمعان» النجار أن يأخذ ثمنه.. وخرجت البلدة كلها تقريباً وراء «نعشه»، ودفعنا به إلى مقبرة من مقابر الصدقة كانت المقبرة بلا شاهد وبلا اسم .. لم يكن يتوسط سدتها سوى صليب خشبى صغير.. فأخرجت مطواتى، وحفرت بها على الصليب اسمه..» .

هذه القصة ترسم لنا لوحة، أبرز خطوطها المشاركة الوجدانية، الصدق، الشفقة وحب الاستطلاع، والقصة تذكرنا بقصة «الشيخ عفا الله» لأستاذنا الرائد محمود تيمور، كما لا ننكر احتشادها كسابقتها بالتفاصيل، التى لا ضرورة لها، وهذا

ما ترفضه فنية القصة القصيرة بشدة؛ فلاشك أن الوصف الزائد يؤدي إلى فتور الصراع الدرامى، وتقطيع خيوط المشاركة بين الكاتب والمتلقى .

عندما نلتقى وقصة «صغيرة» - فبراير ١٩٥٢ - نجد خطوطها المتقاطعة والمتوازية تشكّل لوحة رمادية الشكل لضياع طفلة، اختطف «الموت» والدتها لحظة ميلادها، وترك طفلتنا تفتقد الحنان، يغتالها الضياع، والنظرات المتشائمة من الجميع دونما سبب - والطفلة فى هذه القصة من أطفال القاع، فأبوها الأعمى مدمن «الأفيون»، يعيش مع زوجته «مندوهة» خريجة السجون، فتوة حارة القبة، فى إحدى «العشش»، والوالد يكلف الصغيرة يومياً بجمع «نفايات» السجائر، التى لابد أن يكتظ بها «كوز الصفيح» حتى فوهته، لكى تفى بشراسته فى التدخين، وإلا فالعذاب فى انتظارها، متمثلاً فى توالى صفعات أبيها، وركلاته القاسية، وبالطبع لا تنسى «مندوهة» دورها فى مثل هذه الأحوال «إن حصيلتها اليوم من نفايات السجائر لا تكاد تصل إلى نصف المطلوب منها أن تلتقطه.. مهما كانت الظروف. لابد أن يكتظ الكوز إلى حافته، وإلا فالعذاب فى انتظارها».

لذلك نجد «الصغيرة» تحاول أن تفى بالمطلوب، ولكن ماذا

تفعل مع ظروفها المعاكسة، فالعجز يطارد خطواتها، ويحبط كل محاولاتها: «المقهى خالٍ من «النفايات» تماماً .. كأنما أُلِّع عن التدخين كل زبائنه!.. غريبة!، في مثل هذا الوقت عادة يكون المقهى مليئاً بالنفايات المتناثرة في أرجائه! .. لا بد أن «جودة» صبي الأسطى علام.. سائق عربة النقل قد سبقها.. كل الظروف اليوم تعاكسها...»

يستخدم كاتبنا «الفلاش باك» فيعود فجأة للماضي، يكشف غريزتها الجنسية، وما تعاني من خوف وأرق «وقعتك الليلة سوداء يا زينب، «مندوّهة» مغتظة منك لأنك بالأمس اندمجت مع الأطفال في الحارة في لعبة «العريس والعروسة» ونسيت ابنها بجوار باب بيت «أم السعد» حتى رفسه الحمار في بطنه، وكاد يودي بحياته.. وقعتك سوداء.. ستجدها «مندوّهة» فرصة الليلة، وتخرج غيظها كدمات زرقاء فوق جسدك!!!...»

نتيجة لذلك دفعها الحزن والإرهاق إلى النوم «بعد الظهر عندما أسندت رأسها إلى جدار «طاحونة الخواجة برنابا» لتريح قدميها من تعب السير المتواصل بحثاً عن النفايات.. لم تكن تتوقع أن النوم سوف يدهمها فلا تصحو إلا والشيخ «القرنى» يؤذن لصلاة العصر من فوق سطح «زاوية العارف بالله الشيخ القرطبي».

فهي لم تنم بإرادتها، وواضح أنها قضت ليلتها بالأمس أرقّة
ساهرة خوفاً من انتقام «مندوّهة» لما حدث لابنها، وتستمر
الظروف تعاكس «الصغيرة» طوال القصة: «المعلم سالم»
صاحب المقهى، يجلس بجوار «البوفيه» عملاقاً، يزرع الخوف
بنظراته المخيفة!!، التي تهرب الميدان بأسره!، فلا تجرؤ على
القيام بخطوة داخلية واحدة، وحينما غادر «المعلم سالم» المقهى
شعرت بالارتياح.. وانتزعت نفسها من وراء الدلفة.. ودلفت إلى
الداخل بخطوات متوجسة في البداية.. ثم في جرأة عندما
وجدت «عكاشة» - الجرسون - لايعترض على دخولها، وجدت
بعض النفائات بجوار أرجل المنضدة، التي يجلس عليها عمار
أفندى.. وأخريات كانت تحجبهن المقاعد.. وقبل أن تشرع يدها
للاللتقاط باغتتها يد ثقيلة، تعرفها جيداً.. وأزاحتها بعنف، ثم
اندفعت داخل الكوز . واختلطت ما به!.. وتناهد إليها قهقهة
الصغير ابن عمار سعيدة بطرفة ما حدث.. دائماً يحدث هذا..
واجتاح الغيظ المقهور كيانها، لو كانت ولداً.. لعرفت كيف تؤدب
جودة، وكلما نظرت إلى الكوز الفارغ ساطت الهواجس
مشاعرها، ومن خلال هذه المشاعر وجدت نفسها تفكر في
الصغير ابن عمار أفندى.. لماذا ليس لها حياته؟!، و«انكمش»

السؤال فى أعماقها مهزوماً.. ثم ضاع فى دوامة قلقها ومخاوفها! .. النهار يخبو نوره.. وليست أمامها فرصة.. كل شىء ضدها».

هذه القصة الجوركية تروى كيف توأد الطفولة، فقد عانت «الصغيرة» الحرمان والغربة حتى بين ذويها، وتكشف عن خصوصية لغوية واضحة، فقد تم التعبير بأسلوب المناجاة الوصفية؛ فالطفلة لا تتحدث عن نفسها، إنما بتمثل الكاتب لأدق مشاعرها، ثم محاولة تفسير كل تصرفاتها وفق ما تمليه تلك المشاعر، فعشنا معه تجربته الفنية .

تأتى قصة «أشياء هو لا يدركها» - سبتمبر ١٩٥٣ - كثنائى قصة يتصارع فيها الجنس الناعم مع الحياة والرغبة، فهى تقص مأساة امرأة مات زوجها بإحدى الأبعديات متأثراً بضربات الكرياج التى شوهدت جسده وحطمت نفسه، فالتهمه الموت سريعاً، وبعد وفاة الزوج تستقر الأرملة طرف شقيق الزوج المتوفى، تنعم بالحياة، ولكن سرعان ما يتحرك الشيطان، وتتحرك الرغبة معه فى الأرملة-الوسيمة، لكنها تصد الرغبة مضحية بالعيش الرغد، وتصر على أن تاكل بعرق جبينها، فعملت بإحدى الأبعديات وعمال التراحيل لتقتات وولدها اليتيم .

دون أن تفرط فى شىء رغم علمها بأن هذا السلوك ربما يعرضها لمصير زوجها.

وقد جسد أدينا تجربته من خلال التساؤل البريء الجارح الحائر تحت ظلال الذكرى الحانية، التى طالما هففت: «- أماه.. لماذا تركنا بيت العم، كان طعامنا هناك بسهولة، والآن تكدحين من أجل قوتنا؟! .

من الأفضل أن يأكل الإنسان من عرق جبينه». أجابت، وهى تسرع فى سيرها، بدون أن تلتفت إليه: «ولكن هناك طعاماً أحسن.. وفراشاً لنا»

«عمك لم يكن يفعل هذا من أجلنا .. هناك أشياء أنت الآن لاتدركها!».

وما إن قالت هذا حتى تزايدت صرامة وجهها.. وتزايدت حيرة الصغير.. كان أبوه يعامله بحنان ورقة، ويخيب على كل سؤال يبتدره به إجابة يفهمها، لم يقل له أبداً.. هناك أشياء أنت لاتدركها...!!

«قولى لى .. أين أنت ذاهبة يا أماه؟» .

«هناك بعد الجسر - «أبعدية» سأعمل بها .. وبعد ذلك أذهب

إلى أرض «البرنس» .

«وهل يضربوننا هناك، كما جلدوا أبى فى «أرض شيرين»
خالتي (حليمة) قالت إنه مات من شدة الكراييج!» ..
ويظل التساؤل لحوحاً .. يبحث عن إجابة شافية تطرد
الحيرة، التى تطارد الرأس الصغير المناور :
- «أماه».. قولى لى .. لماذا تركنا بيت العم؟! ..

كانت «سمرات» ابنة عمه وحيية طفولته - فى خاطره - وهو
يسأل!! .. أيقنت المرأة أن السؤال لن يموت فى ذهنه.. وأبداً لن
يكف عن تربيده.. كيف يمكن أن تجد إجابة تدخل عقله؟! ..
«عمك يا حبيبى.. ليس طيباً.. كان يريد أن يأخذنى منك..
مقابل طعامنا .. كان يريد منى شيئاً.. من أجلك ومن أجل
المرحوم فى تربته لا يمكن أن أفرط فيه».

القصة فى النهاية تكشف عن دقة ملاحظة كاتبنا، وقدرته
على رسم عوالم تجربته بألوان ساخنة، ليس من السهل على
المرء أن ينساها، إلا أن هذا الاهتمام برسم الشخصيات
وعوالمها الداخلية والخارجية قد جاء على حساب عناصر فنية
أخرى لا تقل أهمية فى فنية القص .

ثم تلوح لنا قصة «العجوز.. وشجرة التوت» ديسمبر ١٩٦٤،
وهى تتأرجح بين الواقعية والرمزية، فى محاولة جادة للوصول

إلى مستوى راق، فقد حاول أديبنا تجنيد قدراته الفنية فى إلقاء نظرة واعية على مسرح الأحداث من ناحية، تمثّل أدق مشاعر العجوز من ناحية ثانية، وتعميق الحدث مستخدماً شفافية الرمز، الذى أعطى عدة معان من ناحية ثالثة، والقصة تتناول حياة واحد من الأشقياء كان «شيخ منصر» تهربه المدينة ونجوعها والمديرية بأسرها.. زمان.. عندما نوح المديرية.. وأراها نجوم الظهر»، ولكن التوبة النصوح تعرف طريقها إلى القلوب الطيبة، فتأب الله عليه على يد واعظ البلدة، بعدما «كان مجرمًا تهربه الشياطين نفسها.. تاب من تلقاء نفسه.. وأقلع عن السرقة والسطو.. وصفى عصابته».

و«مأمور المركز هو الذى أعطاه قطعة الأرض هذه من أوقاف سيدى كمال الدين ليقيم فيها تقديراً لتوبته عن إزعاج الأمن»، وصار من يومها يأكل لقمته بعرق جبينه: «واستقر فى هذه القطعة من الأرض يبيع – للفلاحين فى مواسم الحصاد وغيرها – المقاطف والحبال التى يجلدها من سعف النخيل...، فقد كانت تلك صناعته، بل كان من أحذق صناعها – نون زملائه العجائز – وقد أنسته خلال هذه الفترة شجرة التوت كزمية كفاح وحببية قلب، وزوجة محبة: «... ثم جاء العمدة .. ومعه مهندس المجلس

البلدى، ورجال المساحة، ولجنة من الخبراء لمعاينة قطعة الارص
التى يقيم عليها العجوز كوخه.. والأرض التى تجاورها.. حيث
تقرر أن يقام عليها «مصنع النسيج»، الذى كان من نصيب
المدينة تنفيذاً لخطة التصنيع، والمدينة مشهورة بهذه الصناعة من
قديم».

ونرى الفرحة تتفجر فى قلوب الناس، وتظهر فى عيونهم:
«لقد تحقق حلمهم القديم، المتعطلون يجدون عملاً.. وطلاب
الجامعة من أبناء المدينة يحدثون الناس عن المستقبل.. عن
التغيرات، التى سوف يحدثها المصنع فى المدينة.. ستقام
عمارات سكنية للعمال.. ومطاعم، وأندية.. بدلاً من المستنقعات،
والقمامة، وروث البهائم».

ولكننا نجد العجوز لا يبالى، بل يضرب بكل ذلك عرض
الحائط، فقطعة الأرض لم يفتصبها «أعطتها له الحكومة
نفسها.. فما الذى جعلها تندم.. وتتوى استردادها» و«شيخ
الخبراء يعرف ذلك، وإمام مسجد سيدى كمال الدين أيضاً،
والآن وقد أصبح لا حول له ولا قوة «يريدون انتزاعها» وشجرة
التوت، أن الذى «سيهوب» ناحيتها ستكون على يديه نهايته»
ولكن التحدى المعاند لم يدم طويلاً، فالشيخوخة والأزمة

الربوية الحادة سلبا العجوز قواه، فلم يستطع مواصلة التحدى
أو استدرار العطف، فسرعان ما يلفظ آخر أنفاسه، بينما
تتهاوى الشجرة «رأينا الحياة تنضب من عينيه.. ثم أغمضهما..
عندما سمع الفئوس تهوى فى جذع الشجرة عنيفة متوالية، وفى
نفس اللحظة التى ترنحت فيها الشجرة.. ترنحت أجفانه..
وعندما مادت.. تهاوت على الأرض.. كان العجوز قد لفظ آخر
أنفاسه» فالشجرة ترمز إلى وطن الإنسان، وربما إلى كل
المقومات، التى تكون الإنسان، ولذا كان العجوز حريصاً على ألا
تقتلع، لتظل صامدة، فقد ارتبطت بحياته ارتباط الدم بالعروق
والمواطن بوطنه.

وهذه القصة التشيكوفية لا يستطيع القارئ نسيانها
بسهولة؛ فقد ربطت بين عناصر الحياة فى ألفة، أشعرتنا بعاطفة
جياشة امتدت بين الإنسان، وسائر المخلوقات، صورها كاتبنا
فى براعة، وإن طغت بعض الكلمات الزائدة.

وعندما نترك القصص، التى خاضت غمار الواقع الصعبدى،
ونحاول البحث عن القصص، التى تصدت لعاداته وتقاليده، فإننا
نجد قصة «المحاكمة» - يونيو ١٩٥٦ - تصور - داخلياً
وخارجياً - وقوع شاب رومانسى المشاعر، غريب الطباع، حاد

المزاج ضحية لعادات وتقاليد بيئته كالترباط الأسرى، وشرف العائلة، والعار الذى إذا مس أى فرد منها مس كل أفرادها، والترباط الأسرى كعادة من عادات الصعيد الراسخة، كان نقطة البدء، التى فجرت كراهية العائلة، ليس ضد بطلنا فحسب، بل ضد والده أيضاً، منذ تمرد وجلب بذرة تخالفهم، متحدياً عادة تزاوجهم بعضهم من البعض «والكراهية التى كانت تواجهنى من عائلة أبى الذى تزوج برغمهم من قاهرة غريبة أحبها، وهو يطلب العلم فى الأزهر، تاركاً ابنة عمه التى كانت مخطوبة له.. كانوا يكرهوننى لأننى ابن هذه الدخيلة.. وأمى التى تعذبت من أجل أن تصمد لمؤامراتهم.. وأحلامى.. وزملائى فى الجامعة، الذين كانوا يسخرون منى.. ومن «صعيديتى» وتحفظى وانطوائى، والبنات اللواتى كنت أرتبك أمامهن، وينز وجهى عرق الخجل، لو سألتنى إحداهن عن موعد المحاضرة.. أو طلبت منى أن أعيرها كشكولى، والقصائد كنت أكتبها وأبثها ذوب مشاعرى وروحي.. وغربتى.. وزميلتى المحررة بمجلة نسائية، التى كانت حلم عمرى، ولكننى أضعتها بخجلي وتحفظى وخوفى من جرأتها المتحدية، والكتب التى كنت أعيش معها أكثر مما أعيش مع الحياة.. كانت الكتب عالمى.. والأغنيات التى كنتُ

أسمعها بكل ذرة فى كيانى، والدموع فى قلبى.. ولىلى مراد..
التى كنت أعشق صوتها، وأتخيل أننى سألتقى بها ذات يوم
وتحببنى.. مع أغانيها كانت روحى تجد دنيها .

لا شك أن هذه الشخصية الشاعرية الرقيقة كانت على طرف
النقيض لشخصيات عائلته الخشنة، ومن ثم كان بطلنا أشبه ما
يكون بالنبت الغريب بين نباتات الحقل: «يعتبروننى «خرعاً» لا
يصلح لمواقف الرجولة..

دائماً كانوا يبعدوننى عن مشاكلهم ومعاركهم مع العائلات
المنافسة، لأننى - فى نظرهم - لا أصلح إلا لتمشيط شعرى ..
وقراءة المجلات.. دائماً كانوا يسخرون من طراوتى التى تشبه
سلوك بنات النوات.. عندما كنت صغيراً أذهب إلى الحقول مع
أطفال العائلة.. كان أبناء أعمامى يعايروننى كلما وجدونى قد
استغرقت أصغى حالماً لخير المياه فى الجداول.. أو أربت يدي
فوق رعوس الكلاب، بينما يمارسون هم ألعابهم العنيفة،
ويتربصون ببنادقهم للذئاب فى حقول القصب.. أو يقومون
بعمليات سطو على الحقول المجاورة ليسرقوا البطيخ.. أو يتلفوا
زراعة من يختلف الكبار معهم.. حتى «جليلة» صغرى بنات عمى
الأكبر كانت تمسك بخصلات شعرى و«تنكشها» فى سخرية

لتؤكد بأننى تماماً أشبه أُمى.. نعم لم يكن أحد ينادينى باسمى.
كانوا ينادوننى على الدوام بقولهم «ابن سميرة» .

وإذا كانت أُمه استطاعت بعد عذاب أن تصمد لمؤامراتهم،
فإن بطلنا «ابن سميرة» لم يستطع ذلك، فسرعان ما ولجوا به
عالم الجريمة مستغلين شخصيته الرومانسية مخدرين إياه
بكلماتهم الضخمة الرنانة: الشرف .. العار .. التقاليد .. كرامة
العائلة، فيقتل أخته لمجرد أنها أحبت شاباً جامعياً – غريباً –
حباً عفيفاً انتقاماً لشرف العائلة، على الرغم من الحب الذى
يكنه لها، وربما كان هذا الحب، هو الذى دفعه لارتكاب الجريمة،
تلك التى تقرر تنفيذها بواسطة غيره: «حيث
انطلقت كل الرواسب القديمة.. كل العقد.. تسوقنى من الداخل
لأرد اعتبارى فى نظرهم، ولو بالجريمة، مبرراً فعلتى أمام نفسى
بأنها ستقتل حتماً، فمن الأفضل أن تقتل بيدي»، بل كان أخوف
ما يخافه أن تكون نهايتها على يد قريبه الوغد: «لن أدعك تقتلها
يا حسن.. لن أدعك تشفى غليلك منها لأنها رفضت بشجاعة
وكبرياء أن تتزوج من وحش مثلك.. لا يا حسن لن تكون نظراتك
الشامئة المتوحشة آخر ما تراه سلوى فى هذا العالم ...»

من هذا السياق تأكد لنا أن العائلة قد ببرت مؤامرتها

لتضرب عصفورين بحجر واحد على حد تعبير كاتبنا: «أقنعوني بهذا بدافع الحق المتأصل، الذى يكونه لنا.. ليضربوا عصفورين بحجر واحد.. تموت هي.. ويكون السجن مصيرى أنا.. وإنسان فى مثل شاعريتى وحساسيتى.. سيدفعه تكوينه لا محالة إلى الانتحار.. أما الأم فما أسير الخلاص منها.. وبهذا تقع التركة الضخمة جاهزة فى أيديهم...»

القصة لا تعتمد على التسجيل السردى البارد، بل تقدم رأى كاتبها من خلال هذا الموقف الإنسانى تجاه هذه العادات والتقاليد، مصورة فى الوقت ذاته حدة الصراع، ومكابدة المعاناة فى هذه البيئة الخشنة، وإن كان الكاتب بهذه القصة يبين لنا أن الإنسان عبداً لعادات وتقاليد بيئته مهما كان رصيده الثقافى، وقد عقدت القصة مقارنة بين قتامة الموت وبشاعته، وبين متعة الحياة وسحرها، وربما لمحت القصة بأن الموت قد يكون رحمة فى بعض الأحيان، وإن بدت الفكرة فى القصة مستهلكة إلا أن المعالجة قد جاءت موفقة ومقنعة، لكن هذا لا يمنع أن نهمس فى أذن كاتبنا: بأن القصة قد افتقرت إلى التركيز المطلوب .

وها هى ذى قصة «الوطن» - أكتوبر ١٩٥٧ - تصور فلاحاً معسماً، عاش شبابه معذباً أجيراً، تشوى الكرابيج جلده فى

أرض الإقطاع، مات أبوه فى حرب ضد أناس، ساقه الإنجليز ليحاربهم دون أن يكون بينه وبينهم أية خصومة، فمات شهيداً بلا قضية.. ثم تآتى ثورة يوليو ١٩٥٢م، فتنتشل هذا الفلاح من ضياعه، وترحمه من عذابه بتوزيع أرض الإقطاع عليه وأمثاله، ويبدأ حياة جديدة، وتشرق آماله تحتضن المستقبل الباسم، وعندما يحدث العدوان الثلاثى كقوة غاشمة، لا تريد لثورة الوطن التحقق، أو الانطلاق المنشود، يحجم بطلنا عن التطوع، أو حمل السلاح ضد الأعداء دون أهل بلدته، نذالة؟! .. لا .. خوف .. وأعماق تطفو فوق السطح، فشبح الموت يتراقص أمام عينيه، متذكراً فى الوقت نفسه والده، الذى مات شهيداً بلا قضية: «أموت . قبل أن أتمتع بالأرض، التى كانت تمتص دمي. قبل أن أربى «عليوة» وأعلمه، وأشعر بأنه أصبح لى من ظهري رجلاً.. ما الذى طفحنى الدم منذ الصغر.. أليس لأن الأنجليز أخذوا أبى إلى الحرب معهم.. قتلوه.. ولا أعرف حتى مقبرته لأقرأ الفاتحة على روحه أمامها، مثل أموات الناس...».

أخذوا أبى إلى الحرب معهم.. قتلوه.. ولا أعرف حتى مقبرته لأقرأ الفاتحة على روحه أمامها، مثل أموات الناس...».

ولذلك كره الشيخ «عبد الباسط» حينما خطأ موقفه السلبي

بكلماته الغامزة: «حضرته.. كلما رآني أدخل «الزاوية» لأخطف لي ركعتين.. انطلق يخطب.. ويعايرني لأنني لم اكتب اسمي في دفاتر المتطوعين.. بالأمس بعد صلاة الجمعة جعلني أتمنى أن تنشق الأرض وتبتلعني.. بعد الصلاة مباشرة اندفع يتحدث عن الإنجليز وقناة السويس.. والأرض الجديدة، التي أعطتها الحكومة لمن لا يستحقونها.. لأنهم جبناء.. قال هذا، وهو يشير نحوي فأحاطتني نظرات العداوة والشك من المصلين..».

عندما يبوح لزوجته، التي زأته قلقاً حائراً تخالفه أيضاً الرأي، بل تكتشف أنها هي الأخرى، كانت المقصودة بتلك الكلمات الغامزة لنساء البلدة عند ظلمة المياه، ولكنها سرت عنه، وهونت عليه الأمر. ثم تكون كلمات «عليوة» بمثابة المس السحري، الذي رفع عن عينيه الغشاوة، فرأى جوانب كان حقاً غافلاً عنها: «أبي عاوز بندقية.. أقتل بها الإنجليز، الذين أخذوا جدي معهم، وقتلوه.. مدرس التاريخ عندنا قال لنا: بأن الفلاحين يجب أن يكونوا أكثر الناس إصراراً على هزيمة الإنجليز.. لأنهم لو هزمونا وحكموا مصر مرة أخرى فسوف يعيدون حكم الباشوات، ويعطونهم أرضنا من جديد! ..» .

ويدور «المنولوج الداخلي» الجاد في أعماقه، مجسداً بشاعة

الردة وظلامها، فيقرر دون أدنى تردد بذل الروح فى سبيل الوطن، متفادياً هول الظلام، الذى تصوره قادماً: «ويصبح من جديد أجيراً .. يذيب حياته فوق أرض يسمدها بدمه.. ويغتصب خيرها غيره.. لا .. لن يحدث هذا.. لن يعود شاهين باشا بظلمه وبغيه.. وعصابته ومجرميه.. لن يعود شاهين باشا.. سيدافع عن هذه الأرض.. بدمه.. إذا اقتضى الأمر.. يموت.. أفضل من شاهين باشا والإنجليز، الذين قتلوا والده فى أرض لا يعرف أين تكون.. يموت .. ليكن ستظل الأرض لابنه.. لعلوة.. للفلاحين..»

اتسمت القصة بالتناول الفنى الهادئ ماعدا الجزء الأخير؛ فقد ارتفع فيه صوت الكاتب إلى حد ما، إلا أن القصة قد نجت من المباشرة والافتعال، الذى طالما سيطر على القصة الوطنية المصرية بالذات .

أما قصة «امرأة من بورسعيد» - أكتوبر ١٩٥٧م - تصور العطاء الجماهيرى المتواصل فى سبيل الوطن من خلال امرأة بسيطة، عايشة ظروف العدوان الثلاثى ضد مدينة بورسعيد، فزوجها لقي مصرعه على يد إنجليزى مخمور، وقد غرس موته فى قلبها التخوف، وكشف لابنه جوانب المأساة، التى يعيشها وطنه تحت سيطرة الاستعمار وعملائه، فسعى مجاهداً، يبذل

بسخاء ليغير واقعه القائم، فى الوقت الذى بدأ فيه تخوف الأم،
واندفاعها تحذره، تناشده أن يتفرغ لدراسته ومستقبله، وأن
يبتعد عن الخطر، فيعارضها مقررأ: «الوطن هو مستقبله. ولا
مستقبل أبداً لوطن يدنس الغزاة أرضه.. ويعيش ناسه كالغرباء
فيه. لم تفهم شيئاً من مغزى كلماته، ظنت أن ما يدفعه إلى
خوض المعارك هو الانتقام لأبيه: «حسن .. حرام عليك أن تشوى
قلبي هكذا.. الخوف يميّتى عشرات المرات كل ليلة.. لقد صرعت
العشرات منهم يا ولدى.. ألا يكفيك ما فعلته لتنتقم لأبيك»، ولكن
المسألة ليست كما تتصورها الأم: «فالهدف الأساسى من
كفاحه.. هو أن يندحر الاستعمار تماماً كنظام.. أن ينتهى
وجوده.. سواء هنا، أو فى أى مكان من أرض الله.. مصرع
والده مسألة فردية تخصه وحده.. ولكن ما يفعله والرفاق مسألة
تعنى الإنسانية كلها..» .

هكذا نجد الابن تتسع نظرتة النضالية، وتتسم بالشمول،
وتتم كلماته عن فهم عميق لمفهوم الصراع الإنسانى الدائر على
مستوى العالم: «يا أمى لكى تكون السعادة لكل الناس، لابد أن
يموت بعض الناس.. بعض الذين يشوهون الحياة، ويزرعون
فيها الأشواك، وبعض الذين يجلون الحياة، ويغرسون بها

الزهور...»، ثم يلقي (حسن) مصرعه برصاصتهم الفاجرة فوق الفراش أمام الأم بعدما كبد معسكرات الإنجليز الكثير من الخسائر، وصار كفاحه ضد الإنجليز أسطورة تشرف الوطن المناضل .

وإذا كنا نقول - أحياناً: «ابن الوز عوام» فإن حب «حودة» - الابن الثانى - للوطن وكفاحه ضد أعدائه يجعلنا نقول: «أخو الوز عوام»، فحودة الذى أخذ شهادته الإعدادية، يتزعم مجموعة كبيرة من أصدقائه أبناء حى المناخ فور إعلان بورسعيد للتعبئة العامة: «أصبح يقلد شباب المقاومة فى تكوين فرق من الغلمان فى كل الأحياء.. يتزعمها، ويطوف بها شوارع المدينة، وهم يرددون نفس الهتافات، التى يرددنها الكبار...» .

عندما تحذره الأم من خطورة مايفعله، مؤكدة أن المهمة تخص الكبار، ولا شأن للأطفال أمثاله بها، يعترض «إنها تخص كل من يعيش فوق أرض هذا الوطن»، وحينما يأتى «حامد الميمبوطى»، مخبراً بأن قوات الغزو الجوى تهبط بمظلاتها فى «الجبانة» تنطلق أقدام الرجال، راكضة فى شجاعة نحو «الجبانة»، ويكون الالتحام وجهاً لوجه بين أبناء الوطن وأعدائه، وينتصر أصحاب الحق بعدما يدفع الثمن دماءً وأرواحاً، ويكون

(حودة) أحد الشهداء «وتصطاد نظراتها جثة ولدها فوق الرمال.. اندفعت فى جنون تحتضن الجثة الصغيرة الغارقة فى دمه.. حودة والسكين فى يده مغروسة حتى النصل فى صدر الجندى الأحمر بجواره..» و«امتدت يدها فى رفق تنتزع سكين ابنها من صدر الجندى المطروح جثة فوق الرمال.. الآن فهمت.. لكى تكون السعادة لكل الناس، لابد أن يموت بعض الناس.. الذين يشوهون الحياة، والذين يجلونها أيضاً» ثم «تنهدت، وهى تتفرس فى جموع الشباب من حولها.. دوى أزيز الطائرات فوقها. فهزت السكين، وانطلقت نظراتها تحقق فى الأفق غاضبة...» .

هذه القصة تكشف عن رؤية الكاتب الخاصة، من خلال مجموعة المواقف، التى التحمت بالنسيج القصصى من البداية حتى النهاية، وبلغة منتقاة، إلا أنها شفت عن شىء من المبالغة، فمن النادر أن نجد امرأة كهذه تضحى بولديها، وتصر فى الوقت نفسه على التضحية بنفسها.

❖ قصص من المدينة :

بعد أن قرأنا القصص التى صورت واقع المجتمع الريفى فى الصعيد، لايسعنا إلا أن نبدأ فى تناول القصص، التى تفاعلت

وواقع المدينة، ولكننا قبل أن نقوم بذلك رأينا أن نبدي بعض ملاحظات، كشفت عنها القراءة المتأنية:

(١) إن أفضل كُتَّاب مصر جاؤا من خارج القاهرة حيث إنهم اكتسبوا خبرتين، خبرة الريف وخبرة المدينة، فهم وافدون على المدينة، يرونها من الخارج، فتكون رؤاهم أفضل من الذين يعيشون داخلها، وابتعادهم عن الريف يجعل اجترارهم عوالم الريف وحياته أفضل أيضاً، لأنهم متعودون - بطبيعة تكوينهم - على التأمل والتفكير الهادئ الخصب.

(٢) إن اختلاف طبيعة كتاب الريف عن طبيعة كتاب المدينة يجعلهم دائماً مختلفين، فيكتبون هذا الإبداع، مظهرين ذلك الاختلاف والتباين، والوسط والمحيط .

(٣) إن قصصهم كثيراً ما تكشف عن مثالياتهم، التي يصطحبونها معهم من الريف، ومن ثم نجد أن أبطالهم يتحركون من خلال قيمهم ومبادئهم، ولذا تسيطر عليهم روح التمرد والغربة والضياء في أغلب أعمالهم .

(٤) إن شخصياتهم تقدم على مجتمع المدينة، وهي مسلحة بقيمها الريفية والدينية، فتندفع تبحث عن الأصالة من خلال نظرتها الجادة، ولذا تتصادم مع المدينة، وتظل قلقة رافضة،

تؤثر العيش خارج المجتمع المدنى المعقد الذى يعانى التمزق والاضطراب والزحام .

وإذا كان كاتبنا قد صور مجتمع القرية فى قصة «الصعايدة»، فإننا نجده يصور لنا مجتمع المدينة فى قصة «التذكرة» - أكتوبر ١٩٥٤م - فهذه القصة تشعرنا بمدى ما يعانيه الإنسان الريفى من ضياع وغربة، وشعور بالوحدة فى مجتمع المدينة، الذى يسيطر عليه الروتين المعطل، وتجتاحه الأنانية، كما تشف عن حنينه إلى مجتمع القرية المتعاطف، الذى يملك حرارة المشاركة، فبطل القصة قادم من الصعيد لبحث عن عمل فى القاهرة، بعد أن استغنت «دائرة شيرين» عن خدمات أبيه، بعدما تدهورت صحته «جئت لأبحث عن عمل هنا.. وهذا ما جعلنى انقطع عن مواصلة تعليمى لأعطى الفرصة لبقية أخوتى.. لم أجد عملاً فى الصعيد، فأعطانى عضو مجلس الشيوخ عن مدينتنا خطاب توصية لقريب له، صاحب نفوذ هنا، ليجد لى عملاً فى واحدة من الشركات التى يهيمن عليها». لكنه سرعان ما يقابل بالتسويق تحت وطأة حاجته الماسة: «أمضيت ستة أسابيع، وأنا أتردد على مكتب صاحب النفوذ.. فى كل مرة أقف أمامه، متخاذلاً مسكيناً إلى أن ينتهى من مكالماته

التليفونية المتواصلة، وعندما ينتبه إلى وجودى أمامه يبتدرنى بالعبارات التى تعودت سماعها فى كل مرة.. ها أنت ترى فرط انشغالى.. لكننى مازلت مهتماً بموضوعك.. حاول أن تمر على بعد أسبوع...» .

· ويتساعل كاتبنا - بطل القصة - ساخراً: مشغول.. وأنا.. هل قيل له إننى حجزت لسيادتى جناحاً فى «شبرد»؟! .. وما شأن صاحب لوكاندة المنتزه الحسينى بانشغاله!! «فقد» أقسم بمقام الحسين أن يسلمنى للبوليس إذا لم تف ملابسى بحسابه.. فليست لوكاندته مأوى لكل صعلوك متشرد يقذف به إلى المدينة قرف الصعيد.. خرجتُ، والدنيا أمامى يكتنفها الضباب.. أعرف أن الرجل لن يتردد فى تنفيذ وعيده .. ليس هناك ما يمنعه من أن يفعل.. بعد الأسابيع التى قضيتها فى هذه المدينة لن أستغرب أى تصرف يحدث فيها.. رأيت بعينى رجلاً رفض أن يتخلى عن صحيفته لتغطى بها عورة جثة!»

سرعان ما تكتمل أمامنا جوانب مأساة بطلنا الضاغطة، بعدما تبخر كل ما استدانته له أمه من أبناء وبنات الحلال، وموضوع عمله لايزال كأمل لا يلوح فى الأفق، لذا حتمت عليه ظروفه القاهرة أن يذهب إلى صديقه «محمود عبد الحق» ربما

يستطيع أن يدبر له نقوداً إلى أن تصله المعونة، التي طلبها بخطاب من أمه في الصعيد، ولكنه يجد صديقه قد سافر إثر برقية تسلمها، تفيد بأن عمه مات، يتحطم الأمل على صخرة الظروف المعاكسة، ثم تثور مشاعره، تطرح تساؤلاتها الحائرة الحزينة والرافضة في آن معاً: «لا شيء غير الإحساس بالضياح.. منك لله يا أبى.. منك لله!.. كيف طاوعك ضميرك على أن تتزوج في شيخوختك لتنجب للعالم كتاكيت.. يقعدك عجز الشيخوخة قبل أن تصنع لها أجنحة!» وتصل المأساة ذروتها: «عندما وصلت «ميدان الجيزة» كنت قد استهلكت كل قواى.. لاقدرة لى على دفع خطواتى.. لا بد أن أركب عربة.. لا بد.. ولكن من أين لى بثمن التذكرة؟!.. لماذا اليوم بالذات يموت عمك يا محمود؟!..»

فى تلك اللحظة يتفتق ذهن بطلنا عن فكرة فيقرر الذهاب إلى مسجد سيدنا الحسين، وهو لا يمتلك ثمن التذكرة، فينتقى عربة مزودة بالركاب حتى يتمكن من «الزوغان»، فلا بد أن يصل إلى المسجد قبل الانتهاء من صلاة الجمعة؛ حتى يستطيع اقتراض النقود من أبناء بلدته، فقد جرفه الحنين إليهم بوجه خاص، وإلى بلدته الصغيرة بوجه عام: «الحمد لله.. وجدت فكرة.. تذكرت..

اليوم الجمعة، و«الصعايدة» يصلونها غالباً في مسجد الحسين.. لن أعدم هناك بعض أبناء بلدتي، قطعاً ستدفعهم نخوتهم لإقراضى نقوداً، أسدد بها حساب اللوكاندة، وأبتاع تذكرة أعود بها إلى مدينتي.. لن أمكث هنا أبداً.. خدعت في القاهرة.. خاب أملى.. إنها مدينة مات قلبها، قد تكون بلدتي الصغيرة كئيبة بأحزانها وتعاستها، ولكن قلوب الناس فيها تنبض بعواطف المحبة، تملك أن تعطى حرارة المشاركة، لا يشعر الإنسان فيها بصقيع الوحدة.. هنا أشعر بأننى مجرد حشرة».

بين الكاتب فى هاتين القصتين : «الصعايدة» و«التذكرة» الفرق بين أهل القرية وأهل المدينة، فالصعايدة قلوبهم متصافحة، يفعمها الحب والتكافل، بينما نجد أهل المدينة متصارعين متطاحنين، تفتقد مشاعرهم الإحساس بالآخرين، وقد نجح القاص فى مزج تجربته الذاتية فى المدينة بالتجربة الإنسانية الرحبة، إلا أن الأسلوب التقريرى أطل برأسه أكثر من مرة فى هاتين القصتين .

ثم تأتى قصة «لحظة فرح» لتعزى لنا مزيداً من واقع المجتمع المدنى المناوئ والمتنافر مع روح كاتبنا، فقصة «لحظة فرح» - فبراير ١٩٦١ - تجسد مأساة أديب ناشئ، يعمل محرراً عند

صاحب مجلة مستغل، يكسب الكثير ، بينما يترك هذا المحرر -
الذى يتجشم كل أعباء المجلة من الألف إلى الياء - يقاتل
الجوع، ويعيش عائلة على أخيه.. ولذا كان نبأ نقل أخيه من
القاهرة إلى الصعيد كناظر إعدادى بمثابة صدمة زلزلت نفسه
الحساسة، وجعلته يصاب بالملل وخيبة الأمل، حتى هفا إلى أى
شخص يتحدث إليه، يفضفض عن نفسه، يشكو له عن مواجهه
أملاً فى الخروج من دائرة مأساته الخائفة: «بالأمس فاجأنى
أخى بخبر نقله من القاهرة ناظراً لمدرسة إعدادية بمدينة نائية
فى الصعيد. وهذا النقل بالنسبة لى ليس أقل من كونه كارثة!
وجود أخى هنا هو الضمان الوحيد لعدم ضياعى.. وجوده ينهى
الكثير من أزماتى.. الآن كيف أستطيع تدبير احتياجاتى فى
مدينة مسعورة.. كالبغى لا تتعامل أبداً بقلبها...»

يخيب الأمل، ويطفو اليأس فيقول: «بالتأكيد سيرفض
صاحب المجلة أن يزيد راتبى مليماً واحداً، هذه مسألة فرغت
من أمرها، كانت مثار نقاش بينى وبينه طويلاً..» ثم ينتابه
اليأس واللوم : « لا أملك سوى أن أصمت لائماً نفسى؛ لأننى لم
أنفذ نصيحة مدرس اللغة العربية، الذى حذرنى عندما كنت
صغيراً تستهويه موضوعاتى الإنشائية من أن تدركنى حرفة

الأدب»، ثم يكشف الستار عن معاناته الإنسانية: «إنهم يعتصروننى.. كل الأعباء ملقاة على عاتقى: إعداد المواد وإعادة صياغة ما يبعث لنا به الهواة من أدباء الأقاليم، وكتابة موضوعات بواسطتها ترد «الشيكات» لصاحب المجلة من آلهة الشركات وأباطرة الأعمال!، وأخرى يقترحها رئيس التحرير فى صيغة أمر لشئون تهمة فيذيلها بإمضائه..» نتيجة لذلك كان يهفو إلى إنسان ينقذه من سياط عذابه «أترصد الخطوات التى تدق الممر الخشبي فى الصالة خارج الغرفة، وأنا أتمنى بلهفة جائعة أن تكون الخطوات القادمة من أجلى، فالوحدة مع كآبة الغرفة بجانب حالتى النفسية.. كل هذا يدك أعصابى.. وأريد إنساناً، أى إنسان ينقذنى الحديث معه من عذابى» يتسرب طفل من والدته، ويدخل على بطلنا، ولكن لا يخرجهم عن عالمه الكئيب المعاكس، ويبدو أن الملل، الذى انتاب بطل القصة قد تسرب بدوره إلينا؛ فلا نستطيع مواصلة القراءة، فنروح نستأنف القراءة فى بقية القصص فنلتقى وقصة «الطريق الآخر» - يوليو ١٩٥٤م - نجدها تصور إنساناً، تعبر عن ضياعه السياسى، من خلال لحظة صدق تعانقت والواقع السياسى، تغلغلت فيه، مبرزة صراعه الرهيب.

القصة حقيقة تزيح الستار عن صراع الأحزاب السياسية، والبوليس السياسى بعد حريق القاهرة (يناير ١٩٥٢) بغية الوصول إلى كرسى الحكم، والتمكن من السلطة بأى ثمن، كل منهم يسعى لتحقيق مآربه الشخصية، متاجراً بالمشاعر الشعبية، والشعارات الجوفاء، وسط هذا البحر المتلاطم جسد القاص إنساناً مخلصاً للقضية الوطنية، يدرك أصول اللعبة، تطارده كلاب البوليس السياسى مطاردة عنيفة، تجعل أى وطنى غير أصيل يسلم سلاحه، لكن بطل قصتنا رغم حدة الأمواج لم يجرفه التيار المخادع؛ فقد عصمته أصالته فرفض طريقهم - وما كان أسهله - واختار بمحض إرادته «الطريق الآخر» - وما أصعبه - لم يدفع وحده ضريبة هذا الاختيار الصعب، إنما شاركته البذل زوجته وابنته، اشتركوا جميعاً فى الدخول من الباب الضيق، فبعد المطاردة، صباح تشكيل الوزارة الجديدة يعود إلى بيته، وعندما «جلس رن جرس الهاتف فى الصالة فنهض يرفع السماعه.. كان المتحدث خاله يطلب مجيئه إلى مكتبه، ويهنئه بالمنصب الجديد، مكافأة له من رئيس الوزارة لمواقفه فى مهاجمة فساد الحزب الحاكم قبل حريق القاهرة.. قذف بالسماعة فى وجهه يقطع المكالمه.. وعاد يضع يده فوق

جبهته، ويرتمى فوق المقعد من جديد.. الكلاب.. ماذا يظنون..
هاجم الفساد، ولكن ليس لحسابهم، ليس لحساب أن يدفع
الشعب فى قبضة الخونة، وعملاء «اتحاد الصناعات» مكافأة من
رئيس الوزارة !.. الرجل الذئب بدهائه يريد أن يمتص العناصر
الوطنية.. يريد أن يخرسها بتوزيع المناصب عليها!!»

عندما أفضى لزوجته بقراره أصغت إليه، وخيبة الأمل
تعتصرها، لم تتفوه بكلمة، لكن دموعها تولت الإجابة، وحينما
وجدها على هذه الحال قال: «زهيرة.. اسمعى.. لست متبلداً،
أعرف أنني أشقيتك.. لحظات السعادة فى حياتك معنى نادرة،
ولكن لقد اخترت طريقى، وأبدأ لن أراجع، ليست هناك أية
اعتبارات ترغبك على أن يضيق شبابك معنى، لكل إنسان حياته،
وله مطلق الحرية فى أن يجدف لسفينتها فى الاتجاه الذى يعتقد
أنه الصحيح ..»

وحينما تواصل القراءة فى هذه القصة ينكشف النقاب عن
فترة سياسية مؤلمة من حياة بلدنا الطيب، فترة غبر الدخان
خلالها سماء قاهرتنا، وتسرب إلى عيوننا، فتجىء ثورة يوليو
فتزيل هذا العبء الجاثم على صدر الوطن، وتبدأ صفحة جديدة
فى حياة كل مصرى، بل فى حياة كل عربى، كتبت القصة بهوء

فالتحمت التجربة الفنية بمشاعرنا من خلال صدق المواقف،
وحرارة المشاركة، فانصهر الخاص فى العام، إلا أن بطل
قصتنا قد اتسم بالرومانسية والمبالغة، فمثل هذا النموذج
السياسى المخلص إلى أبعد الحدود، والمصر على موقفه إلى
أبعد حدود الإصرار، للأسف لا وجود له على أرض الواقع.
عندما نترك «الطريق الآخر»، ونقرأ قصتى: «الشاعر..
والبنت الحلوة» و«الفتى الذى جاء متأخراً» تتجسد أمامنا مأساة
الإنسان الريفى المثقف، ومدى ما يكابده من صراع فى مجتمع
المدينة المتطاحن، الذى شوهته المادية، وسيطرت عليه العلاقات
النفعية، لذا كان الإحساس بالغربة الوجودية والنفسية بارزاً فى
كلاهما، ففي قصة «الشاعر.. والبنت الحلوة» - أغسطس
١٩٦٣ - يبلور الكاتب أزمة الإنسان المثقف فى مجتمع متخلف،
بل يجعلنا نشاركه إحساسه بالغربة والضياع فى مدينة فقدت
قلبها، من خلال مزجه الواعى لمشاكل بطله الذاتية، مع المواقف
موحداً «الأنا» بالـ «نحن» فتتشكل معالم الغربة بون افتعال،
وتتنال العبارات طلقة معبرة عن حس صادق، أكسب القصة
والتجربة العاطفية العارضة صدقاً فنياً ملحوظاً من البداية حتى
النهاية، برغم المزالق، التى ربما كانت تغرى أى كاتب بالوقوع

فى حبائلا مع مثل هذه النوعية من الكتابة.

والبطل فى هذه القصة شاعر رقيق الأحاسيس، والفتاة عنده نقطة مضيئة، تنير له الطريق عندما تتعقد الأمور، والحب فى نظره لحظة إشراق فى مجتمع المدينة الأنانى المظلم: «لو كنت أستطيع الحب.. لكانت هذه الصغيرة حبي، كل ما فيها يرشحها لأن تكون أميرة الأحلام لشاعر رومانسى مثلى يغنى للنجوم .. ويعانق الأطياف فى عصر «الطوابير» والأرغفة!!، كثيراً ما تفت لأن أعيش فى قصة حب تجعل حياتى، تضىء لى السرايب العتمة المقبورة فيها أحلام شبابى، وكثيراً ما كنت ألتقى بعيون على استعداد لأن تعطى الحب بإغداق الحرمان، ولكننى كنت أنسحب بسرعة، وإحساس بالمرارة يتفاقم فى أعماقى.. حب.. لى أنا .. لم يعد الحب وسادة فوق القمر، الحب فى عصرنا التزامات قاهرة.. وحساب مفتوح عند البقال والجزار والصيدلية..» .

هذه المثالية، هى التى ربما جعلته يتمرد على الوظيفة التى تمتهنة، وتحد من حرите، كما جعلته يرفض حب هذه الفتاة، «يا عصفورتى من أجل أن أراك كنت أحتمل.. من أجل أن تطل روحى على ابتسامتك قاومت.. معذرة يا حلوة بعد اليوم لن أراك

.. قرفت يا صغيرتى تماماً.. إلى حد المرض.. من الأوامر المتعسفة.. من الإهانات.. من وسط كل القيم عنده رخيصة..»
لكنه سرعان ما يتذكر أمه المناصرة له: «سيقع خبر الاستقالة على أمى وقع الصاعقة.. غفرانك يا أمى.. عذبتك معى.. لم أستطع الابن الذى تريدينه.. لا أعرف غير أن اتشرد وأكتب.. لا أصلح لأى عمل غير هذا يا أماه» .. شاعرنا هنا خجول رقيق الإحساس، وقد منعه هذا من تكوين أية علاقة عاطفية مع الجنس الناعم، برغم استعداد فتاته للطاء: «وبرفق رفعت يدها إلى فمى، وقبلتها.. ثم أفلتها بسرعة، وبدون أن أنظر إليها.. استدرت عنها، وتركتها تحت الشجرة ذاهلة.. وسرت وحيداً...» .

أما قصة «الفتى الذى جاء متأخراً» - فبراير ١٩٥٩ - فتعكس رغبة شاب ريفى نقى السريرة لخلق علاقة حب شريفة وفتاة صورها خياله الرومانسى فى صورة توائم تكوينه المحاذر - أباً عن جد - «أخيراً ستكون لى حبيبة.. لكل واحد من زملائى فتاته، التى يرينى صورها.. وهداياها، وتنهش الغيرة قلبى عندما يحدثنى أصحاب عن المواعيد، والقبلات ولا أجد لدى ما أتحدث به فألوز بالصمت، وشيء ما يمطر الدموع فى

أعماقي.. لم أجفل من الفتيات؟.. ألسن رجلاً؟!.. كل الزملاء يؤكدون أنني على جانب كبير من الوسامة، وجاذبية الرجولة، ولا شيء يعيبني سوى «صعديتي» أكثر مما ينبغي، عندما كانوا يلاحظون شدة خجلي وارتبائي أمام الزميلات، كانوا يتخذون من هذا مادة للسخرية والتندر به، وبالصعادية أمثالي».

وسرعان ما يكشف القاصُّ عن خلفية بطلنا الخجول من خلال العود المفاجيء للماضي مستخدماً «الFLASH باك» «منذ أن واجهت مرحلة اليقاعة، وأبى يحرص على أن تكون حياتي تحت تصرفه.. أعطاني «عهد الرفاعية»، وأنا في الثانية عشرة. حتى الصداقات لم يترك لي حرية تكوينها إلا في مجال من ربطني بهم من شيوخ المساجد ورجال الطريقة، كانت تثير دهشتي كراهيته للمرأة، ودائماً كان يبيث في تعاليمه بکراهيتها.. أفهمني أن وظيفتها في العالم أن تنفث الشر فيه، والخراب.. لهذا خلقت...».

كل هذه الحواجز أقصته عن العوالم الساحرة الواعدة في عيني فتاته، فعاش الحياة كتاباً وقصيدة، لم يتعامل مع العالم بقيم يكتسبها بمعاناة الواقع، شعر بالغربة، على حد تعبير صديقه «رمزي» الشباب المغامر، وسرعان ما تعلو نبرة الإصرار

على خوض التجربة، فقلبه يحدثه بأن فتاته غير فتيات اليوم :
«لن أراجع هذه المرة يا فتاتي، رمزي يعايرني بأنني جئت متأخراً، قلبي يقول لى إنك غير فتيات اليوم.. لن يكون جبنا من طراز الحب الذى يحدثنى عنه رمزي والزملاء...»، ثم يصطدم رأسه بالواقع فى نهاية القصة صدمة حادة، جعلته يعيش فى حالة نفسية سيئة: «اقتربت منى تهمس لى لتعدنى بسهرة مثيرة.. ممتعة بعد الخروج من السينما فى بيت «أبقتها» الخياطة.. هناك فتيات ساحرات للترفيه عن رواد «بيت المدام» ويمكننى انتقاء واحدة منهن إذا لم ترق لى هى.. ولن تكلفنى السهرة كثيراً.. على الأكثر .. ربما خمسة جنيهات..»
فالشخصية هنا قادمة إلى مجتمع المدينة مسلحة بقيمتها وعاداتها وتقاليدها، ومن ثم حدث هذا التصادم بين المجتمعين، مجتمع القرية المكشوف الواضح الصادق، ومجتمع المدينة المغلف بالغموض والإلغاز، والقصة جيدة، لا يعيبها إلا نهايتها المباشرة .

وإذا كنا قد رأينا ذلك الشاب الريفى، وهو يعانى لحظة ضياعه العاطفية والنفسية فى القصة السابقة فإننا نرى فى قصة «العاملة» ديسمبر ١٩٦٥ - فتاة، تعاني تلك اللحظة التى

طالما ترقببتها بشيق الانعتاق من واقعها المؤلم القاسى، فقصة «العاملة» نغمة مقابلة عزفها القاص على الوتر الناعم: «أخيراً.. مثل كل البنات أصبح لها حبيبها.. باشمهندس.. قد الدينا.. وأبوه صاحب المشغل فى نفس الوقت!.. ونامت ومعها أحلامها، توجهت فى الصباح إلى المشغل تفيض حيوية.. وتتألق أنوثة»، تجرفها النشوة فتتهفو إلى عالم الغد المأمول: «غمرت الفرحة كيانها.. الحبيب يواعدها.. كم كانت الكآبة تجرف روحها عندما تشاهد كل حبيب، وقد أمسك برسغ فتاته دالفاً بها إلى السينما.. أو واحد من «الكازينوهات المتناثرة على ضفاف النيل.. ها هى ذى قد أصبح لها هى الأخرى حبيب يواعدها.. بالطبع سوف يذهب بها إلى سينما من الدور الضخمة، التى كثيراً ما تمنى أن ترتادها» ويذهب الحبيب بها فعلاً فى الموعد المحدد إلى سينما من الدور الضخمة، ولكن فى ظلام السينما، وتحت ستر الخجل والخوف من الفضيحة يحدث مالم يخطر لها على بال، تتحطم آمالها، وتدرك أن جسدها وحده هو كل مراد الحبيب!، ومن ثم تكشفته الهوة مخيفة مرعبة: «الخوف ينمو فى قلبها وتشعر بالمرارة.. والندم.. لقد تسرعت فى إجابتها المتهورة.. كان يجب أن تنتظر وتترىث حتى تسبرغوره.. وتتأكد

من صدق عواطفه.. ربما تكون استجابتها السريعة قد أشعرته بأنها من الممكن أن تكون مثل خيلاته.. رخيصة!!...».

هذه القصة تعقد - من خلال لغة تستبطن أعماق الذات - مقارنة بين حب أولاد الذوات، وحب أبناء الطبقة الشعبية، وتعرف بطلّة قصتنا أن «من فات قديمه تاه»، كادت تهوى تحت وطأة الحرمان، ولكن القاص استطاع أن يعيدها في نهاية القصة إلى قديمها، قبل أن تنسحب الأرض من تحت قدميها، ونلاحظ أن القصة تتعاطف وأبناء الطبقة العاملة، بل تمجد كفاحها الشريف .

أما قصة «الكتاكت أجنحة» - يناير ١٩٦٠ - فتجسد مأساة فتاة فقيرة، وإن كانت مأساة إنسانية يجد الفن فيها مجالاً خصباً، فالظروف الأسرية القاهرة تدفع الفتاة إلى أن تحل محل أبويها، متجاهلة أنوثتها، فهي موكلة برعاية الأسرة بعد رحيل الأب، ثم الأم عن دنيانا، وتنتصر التضحية على الطبيعة الغريزية، لكنها لم تلغ ذلك الشجن الأسيان، وأحلام الفوز بحقوق الأنوثة، وإن كانت التضحية بدت كفاية سامية فإن سموها اعتمد على الصمود في مواجهة الحرمان، ويلعب الزمن لعبته، فتصل فتاتنا إلى الخامسة والثلاثين دون زواج، برغم

وسامتها وخطبتها إلى مهندس شاب ذات يوم، فقد أثرت رعاية أسرتها على زواجها، حينما كانت تطاردها عبارات الغزل تلوذ بالصدود، وإن ظلت آلام الحرمان تصارعها بون هوادة، لقد نجح أديبنا في تصوير الواقع والمثال، راصداً في الوقت نفسه آلام الحرمان، التي مارت بالأعماق، أثبت القاص بهذه القصة البسيطة والعميقة في آنٍ معاً تمثله للمدرسة الواقعية في تكاملها واشتمالها على عالم التسامي وامتزاجه بعالم الغرائز، وهو أمر حتمي تفرّعه الطبيعة الإنسانية، وقد قام كاتبنا بمزج الماضي بالحاضر مكوناً لحناً مأساوياً، يهز المشاعر وينطبع على الذاكرة، وعلى الرغم من أن الفتاة ظلت صامدة، تتحمل المسؤولية حتى قاربت السفينة بر الأمان، فقد كانت ليلة الاحتفال بخطبة أختها لحظة خاصة تفجر خلالها ما كمن في القاع طوال رحلة المعاناة: «.. وانخرطت تبكي.. كل هذا صنعته هي .. على حساب شبابها. قاومت أنوثتها.. واختلاجات الربيع في قلبها.. كل فتاة مثلاً.. كانت تحلم بقبيلات حبيب.. بأحضان رجل.. يملأ غابة طفل ينسج من أحشائها.. إلا هي مضت وعلى كاهلها التبعة.. وهي تحاول أن تبدو جامدة كالصخر.. متجهة دائماً كالراهبات.. حتى لا تعطى الفرصة لإنسيان كي يتمناها ..» .

ثم ينهى كاتبنا قصته مازجاً لحظة التسامى بلحظة الحزن،
التي صارت أشجان ذكريات: «أشرق من ظلام خواطرها رؤيا
أشعت، تتلج قلبها. ثم انسابت وانتشرت تضيء كل إحساسها..
فتركت يد أختها، واسدلت الغطاء على وجهها، وأغمضت عينيها
على منظر خالتها حميدة.. تتدفع إلى الصلاة بعاصفتها.. ثم
تنطلق في أرجاء البيت زغاريدها..» ولعلنا قد لاحظنا أن أديبنا
عبد العال الحماصي في هذه القصة بالذات بدا متعاطفاً وواقع
المدينة، مصوراً بدقة شخصية مكافحة من شخصياتها الجادة،
ربما حدث هذا لأن الواقع في هذه القصة قريب من واقع الحياة
في الريف، الذي طالما تعاطف معه .

* فاصلتان :

وإذا كنا قد لمسنا في قصص كاتبنا عبد العال الحماصي،
التي تناولت واقع المجتمع الريفي، أو التي خاضت المجتمع
المدني سيطرة القصة التقليدية باستثناء : «قابيل يخلق القمر»
و«العجوز.. وشجرة التوت»، فقد تخلص في هاتين القصتين من
البداية والوسط والنهاية، وحاول استخدام تقنيات جديدة مثل :
«الFLASH باك»، و«الزمن النفسي»، و«المنولوج الداخلي» وإن كان
لم يستطع أن ينجو من السرد التقليدي، لكننا في النهاية نجد

أديبنا الغاضب الطموح لا يقف متجمداً أمام إيقاع عصرنا الراكض، إنما يناضل باحثاً عن جديد في الشكل أو المضمون يوائم هذا العصر، ويتعانق والتجربة الإنسانية المعاصرة .

وعندما نحاول التعرف على ما قطعه كاتبنا من خطوات فوق دربه الفنى الجديد سنجد قصة «قابيل يخنق القمر» تشكل علامة بارزة فوق هذا الدرب، فهي تمثل بحق انطلاقة متطورة للكاتب، فقد قفز القاص بهذه القصة من الذاتية والواقعية الاجتماعية إلى مرحلة جديدة، تناقش قضايا عامة حيوية، تتصل بحرية الإنسان، ووجوده، وتعبر عن قلقه، وتمزقه في رحلة حياته المليئة بالمتناقضات، مستلهمة المخزون الثقافى، بلغة شفافة معبرة، تحتضن هموم الإنسان المعاصر، وتكابد من أجل غده المنتظر، هذه القصة تميزت بفقدان عنصر الحدوث، أى أنها قصة تقرأ ولا تروى، فهي لم تهتم بالحدث فى حد ذاته، أو ترتيبه الزمنى، فقد حاول القاص استيعاب اللحظة الحضارية ذاتها، من خلال عشرات اللقطات الدالة فى أكثر من زمن، وأكثر من مكان، محطماً وسائل السرد المطروقة، مستعيضاً عنها بتكنيك خاص، لذا نعتذر عن تلخيص القصة، فتلخيصها تجن على الكاتب وخيانة بائنة للنص، فهي قصة انطباع، يتسرب إلى الأعماق ولا

يستقر فى الذاكرة، وما نستطيعه وقصص هذه النوعية، هو تقديم ذلك الانطباع، ونأمل أن يكون انطباعنا بمنأى عن التجنى أو الخيانة .

حينما نقرأ قصة (قابيل يخنق القمر) يناير ١٩٥٥ - نجدها تعتمد على مجموعة من الجزئيات، تشكل فى النهاية قصة متكاملة، تتفاعل والجزئيات، نرى الماضى والحاضر والمستقبل فى آن معاً، وتستفيد استفادة كبيرة من الأساطير، والحكايات الشعبية، بل التاريخ البشرى كله، والمعتقدات الدينية المسيحية والإسلامية، وتبدأ القصة: «بالأمس كان القمر مختنقاً فى سماء مدينتنا من فوق أسطح البيوت، وفى الدروب الضيقة والأزقة المعتمدة انطلقت مواكب الأطفال، تقرر فوق الصفائح القديمة، وآنية النحاس تنشد (بنات الحور) أن يطلقن سراح القمر، وظل القمر مخنوقاً برغم ضراعة الصغار، ونواح الصفائح كصلوات بدائية لإله مات قلبه!!...» .

هذه البداية تشجينا، وتبعث فى نفوسنا من جديد جو الأحياء الشعبية ساعة كسوف القمر، والصغار يغنون أغنياتهم المرتعبة الأمل بين قرع النحاس، ودق الصفيح بالعصى والأيدى، هذا الخوف من الظواهر الطبيعية، يربطنا - بلاشك - بالتاريخ

الوثنى القديم، نرى الصلوات البدائية، والآلهة الحجرية.. ثم تأخذنا القصة إلى أجواء مختلفة، تعيش في تواد، خائضة معترك حياتنا، جدته لا تقبل تفسير شقيق الراوى لظاهرة كسوف القمر، وتشتمه في حب، وتلعن المدارس التي تعلمه الكتابة من الشمال لليمين في آخر الزمن، كان رأيها أن بنات الحور عاشقات للقمر، وإنهن يخنقنه لتأبيه عليهن، أما المقدس دانيال شماس كنيسة السيدة دميانة، فقد كان يؤكد أن قابيل هو الذى يخنقه انتقاماً منه، لأنه أضاع الصحراء، وكشف جثة هابيل لعيون الغربان التي نعقت، وانقضت لتنهشها، فأيقظت الملائكة، ووشت الملائكة به لآدم، وقد طلب منه شقيقه الذى تنكر له، وتآمر مع السماصرة على أبيه نظير عمولة حتى انتحر مفلساً أن يصدق الحكاية رغم أن المسألة بحذافيرها مجرد خرافة: «ليس هناك قابيل وهابيل .. لأن آدم لم ينجب إطلاقاً كان عقيماً، وإن «هيرودت» اليونانى قد اخترع الحكاية من خياله!!...» .

التحمت كل وجهات النظر المبتوثة بشكل فنى بنسيج القصة التحاماً، يجهلنا نوقن بأننا سوف نتذكرها كلما أطلعنا عليها فى أى مصدر آخر، والسرد فى هذه القصة تراوح بين ضمير المتكلم والغائب والمخاطب ليبين شمولية الهدف، وبعثرته على

أركان الموقف ، ورمادية اللوحة، إن الانسان المحدث يتحول إلى (هو) ليعطى التشابك بين الاثنين، وما «الأنا» إلا «الهو» عند الآخرين، وهى محاورة جدلية ممتعة، تمثلت فيها الجدة بملمح فنى أصيل، ينشد التطور والموائمة لروح العصر.

فى نهاية هذه القراءة لقصص مجموعة «للكناكيت أجنحة» للأديب عبد العال الحماصى وقصصه الأخرى المنشورة فرادى بالصحف والمجلات نؤكد أن التطور الفنى لديه ينبع من خلال تجربته الفنية الطويلة، ففى قصصه ما فى قصص الرواد من أصالة، وفيها من الجديد الكثير، لقد وظف أدبه القصصى بوجهيه التقليدى والحداثى توظيفاً فنياً مستولاً، وما أجمل أن يوظف الأدب فى خدمة الإنسان الرانى إلى غده المأمول .

الهوامش

- (١) «الكتاكت أجنة» تأليف . عبد العال الحمامسى - دار الكايب العربى - ١٩٦٧م.
- (٢) «الاشتراكية والفن» تأليف : أرنست فيشر - ترجمة : أسعد حليم، كتاب الهلال - يوليو ١٩٦٦م.
- (٣) «القصة القصيرة - نظرياً وتطبيقياً» تأليف : يوسف الشارونى كتاب الهلال - أبريل ١٩٧٧م .
- (٤) «قصص قصيرة» - المجموعة الثانية - دراسة: جلال العشرى كتابات معاصرة ١٩٦٩م .
- (٥) «نقد تطبيقى - دراسات فى الأدب العربى المعاصر - تأليف: إبراهيم سعان - المجلس الأعلى للأداب والفنون والعلوم الاجتماعية ١٩٧٥م.
- (٦) مجلة «القصة» - : الحب والضياء - دراسة محمد محمود عبد الرازق - عدد يوليو ١٩٧٤م .
- (٨) مجلة «القصة» - رؤية نقدية - دراسة : عبد العزيز محمود - عدد سبتمبر ١٩٧٦م .
- (٩) مجلة «الرسالة» - حديث لمجيد طوبيا - إعداد : إجلال الجمل عن جامعة الإسكندرية - العدد الأول - مارس ١٩٧٧م .
- (١٠) جريدة «المساء» - «الكتاكت أجنة» دراسة: محمد قطب - يونيو ١٩٧٠م .

الإنسان .. وإيقاع العصر الراكض

لا يخفى على الناقد الأدبي أن الاتجاه السائد فى الأدب المعاصر، يتمثل فى صياغة القضايا والمشكلات الفلسفية والأيدولوجية، التى يواجهها الإنسان اليوم فى أشكال التعبير الأدبى المختلفة، إن الكاتب المعاصر لم يعد مجرد شاعر أو قاص أو روائى أو مؤلف مسرحى، بل أصبح قبل كل شىء مفكراً صاحب وجهة نظر فى الكون والحياة والإنسان، وقضايا السياسة والاجتماع والمصير البشرى .

لاشك أن القصة القصيرة المعاصرة أضحت إيقاعاً متلائماً وظروفاً العصرية المتغيرة المتطورة، وفى ظل هذه الظروف، فرضت القصة القصيرة وجودها كشكل فنى يفى بالتعبير عن فكر الإنسان ومشاعره، متمشياً مع تلك المتغيرات وركض الزمن فى هذا العصر .

وإذا كنا قد اتفقنا على أن القصة القصيرة - بلا جدال -
ذلك اللحن الأعرق إيقاعاً لوجدان الإنسان في (سيمفونية) أدبنا
المعاصر، فإننا نرى القاص محمد جبريل صوتاً لا يستهان به في
هذه (السيمفونية)، ووجب علينا تناول قصصه، من واقع نقدي
محايد، بعيداً عن تزمّات المذاهب النقدية حتى نستكشف بروح
التفاهم مكانتها من الخريطة العامة لقصتنا القصيرة المعاصرة.
وإذا كان الاعتراف بالحق فضيلة، فلا بد أن نعترف منذ
البداية بعجز الناقد عن تحديد مفهوم واضح محدد للقصة
القصيرة، إن القصة القصيرة المعاصرة أضحت في وقتنا
الراهن شأنها شأن شراب في كأس متعدد الأصناف متباين
الألوان، ليس فيه طعم معين من نوع، وإن كانت فيه بقايا راسبة
من كل نوع، ومن ثم لا أريد أن أحدد تعريفاً معيناً للقصة
القصيرة، يسير النقد على ضوئه، فضلاً عن أن لكل عمل فني
وحدته النقدية المتميزة، فالقصة القصيرة، هي أولاً وأخيراً عمل
فني خلاق، وإن كان هذا لا ينفى أن لها قوانينها الخاصة .
مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى.

وإذا ما تركنا هذا الاستطراد، والتقينا بنتاج أدبنا وجهاً
لوجه، وجدنا فنية القصة القصير ظاهرة تلفت نظر الناقد،

وتجبره على التأمل؛ لما تحمل من مواعة لروح عصرنا الراكض، وإذا كانت مجموعته الأولى «تلك اللحظة من حياة العالم» قد حوت سبع قصص قصار، فإن أول ما يلفت النظر في هذه المجموعة طريقته الخاصة في رؤية العالم والوجود من خلال فهم واعٍ لروح الأصالة والمعاصرة .

ومما تجدر بنا الإشارة إليه قبل كل شيء، أن محاولة إعطاء مضامين محددة لتلك القصص ربما كان نوعاً من العبث؛ فالمجموعة تحمل روح التيار الحديث في الأدب، الذي سرعان ما نتبين من خلاله غياب الشخصيات المحددة المعالم، وإحلال شخصيات باهتة الملامح مقابل التركيز على الموقف، وإبراز المشاهد الإنسانية الدالة، فضلاً عن رؤية فكرية تغلف القصص، والقابلة لأكثر من تفسير في آن.

بعد هذا التنويه، لايسعنا إلا أن نلتقي بقصص محمد جبريل، نقرأ ونتأمل، ونتساءل، فنجد أن العمل الفني في القصص، لم يعد حكاية نفخ بها الفنان عن نفسه تجربة عاشها وعناها وحسب، فهموم العصر باتت تكويناً أساسياً في ذات الفنان، لذلك يرفض أديبنا وأبناء جيله من كتاب القصة القصيرة، حدوة الغرف الأربعين، ويصرّون على أن يقتحموا

الغرفة الواحدة والأربعين، تحدوهم الثقة، بأن القصة - ليست فناً تصويرياً فحسب - ولكن صورها يجب أن تصعد إلى ذهن القارئ، وتحدث أثراً في وجهة نظره، وموقفه من الحياة على حد تعبير (بيلنيسكى)، فلم يعد (التكنيك) الفنى والانفعال الصادق كل ما ينشده القارئ المعاصر فى العمل الفنى، فقد صار ينشد فلسفة معينة، أو دلالة تثبت أقدامه على الطريق، وإذا كان لكل كاتب فلسفته الخاصة يبتها فى أعماله الفنية، فإن قصص هذا الكاتب تحمل ملامح الفكر القلق، الذى يبحث عن كل ما هو حقيقى وإنسانى فى هذا العالم، هذه السمة تفرض نفسها فرضاً لا يتسرب إليه الشك، وتجعلنا نرى محمد جبريل مفكراً ضل طريقه إلى القصة القصيرة، وإن كان أديبنا لا يقف عند الحدود العامة للفكر والفلسفة، وإنما يتجاوزها مهتماً بمشاكل الإنسان، وقضاياها، فإذا كانت قصة «يا سلام» هى قضية «الإنسان والحرب» فإن قصة «خارج الحدود» هى قضية «الإنسان والحرية» وقصة «برج بابل» هى قضية «الإنسان والحقيقة» على سبيل المثال، عندما نشبه قصص محمد جبريل بالقضايا لا نعنى القضايا بمفهومها الفلسفى المجرد، إنما نعنى أن محمد جبريل يتناول فى قصصه قضايا إنسانية عامة،

القصة القصيرة لم تكن يوماً شكلاً وكفى، إنما هى رؤية فكرية أيضاً، ومحمد جبريل سواء فى تناوله للإنسان والحرب، أو الإنسان والحرية، أو الإنسان والحقيقة، لا يخلق بعيداً عن الواقع كما هو الحال عند المفكرين المثاليين، وإنما ينطلق من الواقع الإنسانى المعيش .

الحقيقة أن «التعبير عن الواقع» هو مفتاح كاتبنا، فهو حتى إذا جنح إلى التعبير عن الفكرة، أو لجأ إلى التجريد ليبلغ درجة من المعاصرة على مستوى حركة العصر، فإنه لا ينسى - سواء عبر بالفكرة أو بالتجريد - ذلك الواقع المحلى، أو العالمى، فالواقع يفرض نفسه عليه فرضاً، وبصفة مستمرة، ففى قصة «الخيوط» يعبر عن طبيعة العلاقات الإنسانية، التى تنسج فى مجتمعنا، محاولاً تجميع الأنماط الإنسانية المشتتة بين صراعات الشهوة المحمومة، فالحياة القاسية واقفة لهم بالمرصاد، تفرقهم، وتتحرش بهم، وإن كان الوجود فى حقيقته مجموعة تشكل هذه العلاقات الإنسانية، من خلال شكل فنى يعتمد على الالتقاط للجزئيات والزوايا فى مواقف ولحظات تشغل بال الإنسان المعاصر، وتضغط عليه ضغطاً مطرداً، ممتدة فى زمانية اللوحة الكلية، ورماديتها المكانية، مستفيداً من الألوان الفنية الأخرى:

كالفنون التشكيلية فى اختيار الألوان وتناسق المساحة، تشابك الخطوط، وفرز دخيلة الإنسان، والفن السينمائى فى حرية الحركة، وتحطيم الزمن، والتوزيع المكانى فى لحظة أنية مختارة ومؤطرة، مؤكداً على زوايا متقاطعة، ومتوازية بهدف السيطرة على فكر القارئ ومشاعره، مبيناً أنماط السلوك، تعرية الداخل، وإدانة الخارج، بشكل يوحى للقارئ بأصالة التناول فى أسلوب سهل بسيط، ملمحاً فى النهاية بضيا ع الإنسان، وغربته وسط هذا الخضم البشرى: «نظرت رتيبة إلى أسفل، إلى صحراء المتراس التى يحدها الأفق، وأكواخ الصفيح تناثرت هنا، وهناك، وكل شىء بدا صغيراً وتافهاً، ولم تعد تأمل غير حبه، أكد لها بعناقه وقبلاته أنها امرأة كبقية النساء، وتركت له مقودها فى استسلام عجيب، كلما سألت نفسها إلى أين؟ .. أجابت بلا تردد، إلى الشيطان إنه رجلى، الكلمات كثيرة، لكن ما معناها؟.. والفريسة استكانت إلى خيوط العنكبوت، والقلب ريشة فى عاصفة، والظلام الدافىء سلطان لحد لنفوزه، وفوقية مؤدبة ورقيقة، وتناديك (بابا)، فتفيض النفس بالنشوة، وسم اللسان يصعد بالقىء إلى فمك، ولكنك تقبله، والحقيقة ضباب...»، القصة تحكى مأساة سوداوية لفتاة تخضع لأوامر زوجة الأب، فتذهب

إلى أحد المصانع، وتعمل، ثم ترفض الخضوع للمرأة الغريبة عن أهلها، فلا تعود إلى المنزل، ويتقاطع طريقها إلى بيت جدتها وطريق الرجل، فتختار الرجل مهما تورمت كرامة الأب، أو ذبحت، لكننا نجد الطريق الذي بدأت فتاتنا لا ينتهى؛ فهو ممتد فى طفولة الطفلة، التى أتى بها الرجل من الشارع، فقدت الوالدين وجبينها ملتهب بالحمى، والرجل يتكوم أمام الكوخ فى النهاية كتمثال جامد: «حاولت أن تتكلم، ولكنه أشار لها بأن تصمت.. بللت خرقة بالماء، وراحت تمر بها على جبين الطفلة الملتهب، وتنظر فى حيرة إلى عبده الذى تكوم أمام الكوخ كتمثال...» .

واضح أن هذه القصة (الخيوط) يتجاذبها خيطان، أحدهما واقعى والآخر نفسى، وربما كنا مبالغين بعض الشيء إذا قلنا إنهما يصوغان تجربة تجريدية (محافظة) على حد تعبير الدكتور غالى شكرى، ولعل هذا يؤكد ما أشرنا إليه من أن «التعبير عن الواقع» هو مفتاح كاتبنا، فأنت تراه عندما يعبر عن الفكرة، أو يلجأ إلى التجريد بقصد الوصول إلى درجة ما من المعاصرة على مستوى حركة العصر، فهو لا ينسى واقعه الفارض نفسه، وإذا كانت هذه القصة المتميزة فى المجموعة فهذا يرجع إلى

وعى أديبنا بلغة فنه وفهمه لواقع عصره .

وإذا كانت قصة (الخيوط) عبرت عن ضياع الإنسان وغربته على المستوى المحلى، فإن قصة «تلك اللحظة من حياة العالم» التى سميت المجموعة بها، ترسم خطوطها المتقاطعة والمتوازية ذلك الضياع، وتلك الغربة على المستوى العالمى، مبلورة رؤية فنية تتفهم عمومية القضية فى جزئياتها الحادة المفتتة، أدى ذلك إلى تجسيد لحظة التجربة القصصية، بشكل يتلاءم والصراع الناشب تحت السطح، والتجربة تتفرع منها زوايا الصراع فى حياتنا، وقد حاول القاصُّ - قدر إمكاناته - أن يستخلص خيط الرؤية فى صورة قانون تعبيرى يتخطى محدودية المساحة إلى المنطلق الإنسانى الرحب، ونلاحظ أن هذه الرؤية الفنية ملتزمة إزاء الحياة والناس، تتحاور والإنسان فى داخله وخارجه، هذا التعاطف الإنسانى نحسه مصاحباً هؤلاء الناس، الذين نلتقى بهم فى هذه الحياة بقسوتها وتفاهتها، نلتقى بهم فى أحلامهم المتهافئة إلى الحرية، ونلتقى بهم حينما تتقطع خيوط الأمل بينهم، وبين أقرب الناس إليهم.. قل إنها رحلة البحث عن الطمأنينة فى عالم يضج بالحيرة على حد تعبير الأب چاك چوميه، فالأزمة والضياع، وقسوة الوجود، ملامح بشرية تتداخل

وتتقاطع وتشكل فى النهاية رمادية اللوحة العامة فى «تلك اللحظة من حياة العالم» .

فى هذه القصة سجل أديبنا تلك المواقف الحبلية بأزمات الإنسان، والإحساس الإيقاعى لنفسيته على مستوى الوجود، وهذا ما جعل كاتبنا يلغى أو يهمل وحدتى الزمان والمكان، حتى يعطينا الإحساس بشمولية الحدث من خلال إيقاعات تعاصر أزمات الإنسان المطحون بين شتى الصراعات على مستوى العالم: «ضاع الزمان والمكان، واستحال شيئاً لا يمت إلى عالم الأحياء بصلة، استسلم بلا مبالاة ليدى الضابط تخلعان عنه ثيابه قطعة قطعة، وتقذفان بها إلى أرض الطريق» ويومئ أديبنا من خلال التناقض فى نهاية القصة، طارحاً حرية اختيار العثور على طوق النجاة وسط هذا الخضم البشرى المرهق من بين اختيارات عديدة محيرة.

وإذا كنا وصفنا أديبنا بأنه مفكر ضل طريقه إلى القصة القصيرة، فإن قصصه الخمس الأخرى تؤكد هذه الصفة، ففي قصة «القرية التى عرفت الحب» يحاول اكتشاف عديد من الصراعات الكامنة تحت القشرة الخارجية لعالم الذات، فنرى عطوة ومحمد سليمان، وعبد المولى ووهيبة الغازية، وعبد الغنى

نماذج إنسانية بسيطة، تتباين هموماً ووجوداً بين الثبات والحركة والإيجاب والسلب والإيمان والتمرد، يخوض كل منهم صراعاً من أجل أن يعطى معنى لوجوده بطريقته الخاصة، وسط صراعات المادة والفكر ونظرة النكران من جانب الجماعة: «عطوة فى القرية، بندقيته على كتفه، وخطواته ثابتة، والرجال يخالطونه بحذر، والأعين المتلصصة ترقبه من خلال النوافذ المغلقة، وانفلت جودة بن سكيئة الماشطة من باب البيت ليرى عطوة ويسلم عليه، لكن أمه جرت وراءه وأعادته، وهى تبسمل وتحوقل، وتلعن أولاد الحرام، وروى الشيخ زناى حكايات كثيرة عن عطوة والشقاوة، التى دفعته إلى السرقة، ولكنه فى الأصل ابن ناس طيبين، فوالده الشيخ أمين رجل ولا كل الرجال، يعيش على فدان ونصف، وحياته مثل الصراط المستقيم، ولطالما نصح عطوة أن يرجع إلى عقله ويساعده فى الغيط، ولكن الطبيعة الشقية ماتلبث أن تعاوده فيسرق أى شىء ويواصل سيرته الأولى..» و«العجيب، العجيب أن الشاب لم يرفع السلاح مرة واحدة فى وجه أحد، بل إن أحداً لم يستطع أن يضع الشهادة بأنه هو السارق فعلاً...» .. «يا قرية الكلاب، أنتم كأبى تحيون فى الموت، وتكرهون عطوة ماذا أقول؟!.. هكذا أنتم: النعام

تغرس رأسها فى الرمل، وتترك الجسد نهياً لرصاص الصيادين، ووهيبة الغازية أّخّمها الشّبع، ومعدتها تشكو من الجوع، والخوف من الخوف مأساة تلف حياتكم..» ... «تفرق الرجال فى الغيطان، وبين عيدان الذرة، وكانوا يطلقون النار على أى جسم يتحرك، حتى كلب حسان الأرمنت أردته رصاصة، ومر يوم، وثان، وفى اليوم الثالث قتل بيومى ببندقيته أول الكلاب، وكان فى طريقه إلى خارج القرية، ثم حاصر عبد الغنى أحدها داخل الجرن القديم وضربه بالهراوة حتى مات، وألقى عطوة عصر اليوم التالى بجثة كلب ثالث أمام الرجال، كانوا أربعة هكذا قال محمد سليمان قبل أن يرحلوا إلى البندر.. وفى الليل تناهى إلى الآذان عبر الغيطان الممتدة عواء غريب متقطع .. ثم أطلقت سكينه الماشطة فى الصباح صرخة ملتاعة؛ فقد سطا الكلب على معزتها ومزق بطنها..»

أدينا فى هذه القصة يرتبط ببيئتنا المحلية، محاولاً التعبير عنها من خلال عدسة لاقطة لعدد من الجزئيات، من أجل تشكيل لوحة كلية تعبر رماديتها الناقدة عن إنساننا المعاصر الباحث دوماً، وبلا هوادة عن هويته المفقدة فى هذا العصر .

وإذا كانت قصة «القرية التى عرفت الحب» تعبر عن حالات

ضياح جماعية، فإن قصة «موقف» تعبر عن حالتى ضياح
ووحدة على المستوى الفردى، فالشباب بائع الحلاوة نو الخمسة
والعشرين عاماً، استطاع أن يمنع حادثاً من الوقوع، حينما
انطلقت سيارة (الأوتوبيس) على طريق منحدر بركابها لعدم
صلاحية (الفرامل)، آملاً من وراء ذلك أن ينال اعترافاً بإنسانيته
المفتقدة وسط ضجيج الجماعة وزحامها، استخدم أدينا فى هذه
القصة أسلوبه شبه المجرد، مع حشد مجموعة من الملامح، خالفاً
جواً عاماً، يفسح المجال للعبارات والكلمات الشعبية اليومية، تلك
التي تمتلئ بالحركة والحرارة، ملقياً الضوء على الجانب
الإيجابى والعاطفى عند الرجل المجهول الذى رد إليه اعتباره .

وإذا كنا قد رأينا أبطال القصص، التي قرأناها، يبحثون عن
موضع لأقدامهم تحت الشمس، محاولين - بقدر استطاعتهم -
تحديد ملامح هوياتهم، فإن بطل قصة «يا سلام» لا يبحث عن
هويته وحسب، إنما يبحث عن ابنه هو شاغله الشاغل، ولدت
هذه القصة من حادثة بسيطة، فقد كان القاص فى طريق عودته
إلى المنزل ذات مساء، وإذا به يتبين أنه يسير خلف رجل خائر
القوى، يخاطب نفسه: «أنا تعبت قوى عاوز أنام ..» .

أخذ أدينا يتخيل وحدة الإنسان وغربته فافترض - وخاصة

أن حرب القنال عام ١٩٥٦ كانت دائرة - أن الموت اختطف ابنه، وصور لنا إنساناً يعمل دون جدوى فى أن يفهمه الناس، إنه يريد أن ينام فى أى مكان، وفى النهاية يجد ما يشبه الأمان و هذا الشاب اليافع، الذى يعوضه ابنه، نلاحظ أن أسلوب هذه القصة يتسم بملامح مجردة، يعبر الموقف أكثر مما تعبر الكلمات: «تناهى صوته إلى أذنى، وهو يكلم نفسه قائلاً فى همس: وبعدين؟ أنا رايح فىن دلوقتى؟ يا الله.. أنا تعببان قوى وعاوز أنام.. إنه يكلم نفسه فى طيبة.. يقول كلاماً حلواً، وأبى كان كذلك، بدا لى أن أساعده، إنه يريد أن ينام، وأنا أعرف مكاناً للنوم، ليس بعيداً، هناك سور المحطة، كنت إذا تعبت من المشى قصدت إلى ذلك المكان، ونمت فى هدوء، كان أحد لا يرانى، لا عسكرى ولا مخبر، ولا أى إنسان .. ناديته، ياعم التفت لى وقال فى دهشة: فيه حاجة يابنى؟!، قلت وأنا اقترب منه أعرف مكاناً تنام فيه؟ انقرجت شفتاه الغليظتان عن بسمه حانية، وقال وهو يربت على كتفى: فىن؟ هه، فىن؟ يا سلام ابنى محمد الخالق الناطق.. الله يرحمه، فىن يابنى؟.. محمد كان أمير، كان شاب لطيف زيك كده، بس مات فى الحرب، فىن يابنى، لكن أنت إيه اللى مسهرك بالليالى كده؟.. هه..» .

استطاع القاص فى هذه القصة أن يصور الجو الخارجى المشحون بالقلق والتوتر والمطاردة بنفس درجة التآكل، الذى أصاب الذات الإنسانية المفتتة: «لفت كلامه نظرى فأنا شريد مثله، ورجلاى متعبتان، والليل طويل، ولا تزال ساعات حتى يؤذن للفجر فأتسلل - كعادتى - إلى أقرب مسجد وأكور نفسى تحت أحد أعمدته وأنام ..» .

إذا كنا نرى أبطال محمد جبريل يتحركون برغم هذا الجو الضاغط، بقصد تحقيق هدف ما يثرى وجودهم، فإن السؤال المطروح : ما حدود حرية تلك الحركة؟.. هذا ما تعرضه، وتجيب عليه قصة «خارج الحدود» ففى هذه القصة نجد البطل يبحث عن حرите السلوبة من خلال لحظة مشحونة بالملل والضغط والتناقض، متمرداً حيناً، منقباً عن وجوده الذاتى داخل إطار الجماعة حيناً آخر، والفكرة تتبلور من خلال موظف يعيش فى القاهرة كواحد من آلاف الموظفين، الذين يذهبون كل يوم إلى مكاتبهم، ويصبح بطلنا فى بداية القصة قائلاً : «أنا حر»، ولكن سرعان ما يظهر التناقض جلياً، إنه حر.. فلماذا المكتب والأوراق والجدران الضيقة كأنها زنزانة: «فك زرار قميصه العلوى ورباط عنقه، وأغلق درج المكتب ومضى» نستطيع متابعة

هذا الموظف من خلال مجموعة لقطات، نراه فى «الأوتوبيس» والشارع، وبين الزملاء والجيران، وعند البائع الذى لا يتمكن من الزواج لافتقاره إلى النقود، كل هذا بطريقة بسيطة، فالقصة شريحة من الحياة، تصور وقوع الإنسان مكبلاً فى سجن المادة والروتين، وقد استخدم كاتبنا شكلاً هروبياً من المواجهة، واستطاع من خلال لحظة الهروب واللقطات الجزئية أن يوقفنا على الخيط النفسى للشخصية المأزومة، التى عجزت عن التكيف، فأمنت بفوضى الحياة وبمفهوم ساذج للحرية، ربما يرجع سر هذه المعالجة الفوضوية لبعض التأثير الكافكاوى، الذى وقع الكاتب تحت تأثيره، إلا أن تلميح محمد جبريل يشى بأن الحرمان من الحرية قد يكون نتاجاً لموقف اقتصادى متأزم، إن أبطالنا «الجبريليين» قد عانوا من ذلك الموقف كثيراً، كلاً على حسب موقفه وموقعه من نقطة الضوء الهادى .

إذا ما تركنا هذه القصة لاح لنا سؤال آخر فى قصة «برج بابل» وهو: ما الحقيقة فى كل ذلك، ففى هذه القصة يبحث البطل عن الحقيقة فى جو مشحون بتناقضات الفلسفات المعاصرة، و تضارب الشطحات العقلية: «أنا قرأت كثيراً.. فلسفة السوفسطائيين، التى تعتمد على المغالطة والمقدمات اللفظية

الطويلة، والجدل الذى لا يهدف إلى شىء، وفلسفة (انستاس) الذى ازدرى العلوم، وقصر فلسفته على الفضيلة، وإنها الشىء الوحيد الضرورى للحياة، وفلسفة تقول: لنعش فى الأمل حتى نموت فى اليأس، وفلسفة تصف الإنسان بأنه كرة تتقاذفها يد القدر، وفلسفة (كافكا) التى تقول لا توجد حقيقة واحدة على الإطلاق؛ فكل ما لدينا أوهام، ونحن لاندرك إلا وهماء، وكل ما يعلمه الإنسان وهم فى وهم، وفلسفة (كامى) التى تشبه الإنسان بـ «سيزيف» الذى حكمت عليه الآلهة بأن يرفع حجراً إلى أعلى الجبل، وكلما بلغ القمة انحدر إلى السفح، ويعود ليرفع الحجر، وهكذا إلى غير ما نهاية، إنه ضائع مظلوم، وفلسفة (هيدجر) التى تقول إن الإنسان سقط فى هذا العالم، وإنه خلق ليموت وفلسفة (نيتشه) التى تؤكد موت الله ...»

إن الحقيقة سرمدية، ولا خلود إلا فيها، لأنها وحدها تبقى أبداً، أو قل الحقيقة ضباب على حد تعبير كاتبنا.. استخدم أديبنا ما يشبه (المنولوج الداخلى)، تتحاور من خلاله الذات مع نفسها، وقد حاول أن يسلخ من الذات ضميرها المحاسب، ولأن التجربة هى البحث فى أعماق ذات الإنسان أولاً، قبل أن يخرج إلى الوجود باحثاً، كان السؤال، وكان الحديث عن برج بابل، إن

كثيراً من الأشياء، التي صنعها الإنسان، قد دخلت حيز الكينونة، وحطمت بشريته، ومحاولة للتعرف على الحقيقة كانت الفلسفات، وكان السؤال عن الإنسان وعن الموت والحياة والله، وهي قضايا فكرية تلح على البطل في هذه القصة منذ أن بدأ يعي، ويقرأ في الدين والفلسفات .

«كنت أخاف الله واستغفره، ولم أكن أعرف حقيقته تماماً، ثم اهتديت إلى وجوب الوقوف على حقيقة كل شيء، ولم أعد أركع وأسجد، وبدأت أفكر.. ولما مات أبى طلبت من الله أن يعيده لى، كان أبى يقول: الله هو الذى يحيى الناس ويميتهم، وإنه قادر على كل شيء، وكنت أحب أبى، ولكن أبى - برغم صدق دعواتى - لم يعد، وبدأ الشك يساورنى فى حقائق كثيرة..»

أسلوب القصة حيوى دائرى؛ يبدأ، ثم يلف ليعود ثانية إلى نفس البداية، وينفس السخونة، وتمتد الصورة حتى تحوى كل رمادية اللوحة، مستفيداً من استخدام التداعى الدال على قلق الذات، وعدم انحصارها مع الحصار النفسى، الذى يشملها ويحتويها، كل ذلك فى مستوى فنى يدل على خصوصيته، وإذا كان (كيركجارد) قال: «إن وجود الإنسان لا يتحقق إلا فى اللحظة، التى تحياها ذاته بكل حدودها وانطلاقاتها، وإن غرام

الإنسان بالبحث عن المعرفة الخارجة عن ذاته أنساه البحث عن معنى وجوده نفسه، وبالتالي أحس بالضيق والغربة في هذا الكون، فإن قصة «برج بابل» تزيد هذا القول وضوحاً واستبطاناً.

فإذا ما تركنا قصة «برج بابل» منتهين من هذه القراءة لمجموعة «تلك اللحظة من حياة العالم» محاولين تقصى أبرز السلبيات فإن القارئ المنصف لا يجدها إلا سلبيات بسيطة، لا تشكل خطورة على مستوى العمل بشكل مباشر، وهي عموماً لا تتعدى بعض المفردات اللغوية، أو المزاوجة بين الفصحى والعامية بشكل غير موفق، أو هبوط الخط الدرامي - أحياناً - بالإضافة إلى بعض الاستعراضات الثقافية، التي لا ضرورة لها .

من خلال هذه القراءة لمجموعة «تلك اللحظة من حياة العالم» يبدو محمد جبريل كواحد من أدبائنا المخلصين للإنسان وقضاياها في هذا العصر، وهو يجول بنا في تلك القصص بين الموازين، وحى الأزهر، وشارع طارق، ومحطة الرمل، ومدرجات الأرياء، وبعض القرى المصرية، فضلاً عن أماكن أخرى، هذه هي المناظر الخلفية، التي نسج أبطاله على مسرحها خيوط عدميتهم، وهم يكابدون على اختلاف بيئاتهم شعوراً مأساوياً

واحداً امتزج فيه (الضيا ع) و(البحت) بأوسع معانيهما فى هذا
العصر الراكض، وأديبنا يشير للمجال المكانى بوصفه منظراً
خاصاً له زخمه ودلالاته، مستغلاً الجزئيات المتناثرة هنا وهناك
فى خلق الجو العام الذى تدور فيه الأحداث وتتفاعل.

الهوامش

- ١- الأب چاك چوميه : دراسة مصاحبة «تلك اللحظة من حياة العالم» يناير ١٩٧٠ م .
- ٢- محمد قطب مجلة (سنابل) أبريل ١٩٧٠، ومجلة (المجلة) ١٩٧١ م .
- ٣- أمير اسكندر: «حوار مع اليسار الأوربي المعاصر» - كتاب الهلال - يونيو ١٩٧٠ م.
- ٤- سمير فريد : نشرة «نادى السينما» العدد الثالث - ١٩٧٤ م .

زمن الدوران حول السور

سُرقت منى مشاغل الحياة أول قصة قرأتها للقاصّ نبيل عبد الحميد، لكنني عندما قرأت له هذه المجموعة الجديدة «الدوران حول السور»، التي صدرت عن دار الهلال - سبتمبر ١٩٨٠ - سرعان ما تذكرت قصص مجموعتيه «تمثال على أعمدة الهواء» ١٩٧٠، و«رائحة الرماد» ١٩٧٧م ففي الحقيقة من يقرأ قصص نبيل عبد الحميد قراءة متأنية سيجد من الصعب نسيانها، فقصص نبيل عبد الحميد تتسم بمذاق خاص، بين أدب المعاصرة، يسعى القاصُّ جاهداً لخلق نوع من المشاركة بينه، وبين المتلقى، لذا فرضت أعماله وجودها محافظاً في الوقت نفسه على نوع من التوازن الدقيق بين طموحاته الفنية، وما يعبر عنه من قضايا .

حينما نقرأ مجموعة «الدوران حول السور» قراءة واعية،

وبنظرة منصفة سنجدّه يهتم اهتماماً ملحوظاً بالمزاوجة الفنية المدروسة بين المذاهب الأدبية من جهة، وبين الفنون الإنسانية من جهة ثانية، وبين الفصحى والعامية من جهة ثالثة، لا تتمُّ هذه المزاوجة في المجموعة ككل، إنما تتمُّ في أحيان كثيرة على مستوى القصة الواحدة، ومن ثم تأتي صعوبة تحديد مفهوم نقدي معين تسير قراءتنا على هداية، لهذه القصص التي بلغت ست عشرة قصة، تفرض كل منها علينا نظرة نقدية خاصة .

أول ما يلفت النظر في قصص المجموعة، اهتمام الكاتب البالغ بقضايا الإنسان الاجتماعية، فقد تحرك كاتبنا بالقضية الاجتماعية فوق أرض الواقع المعيش مقدماً - من خلال نظرة فنية، تعي جيداً نور الفن الإيجابي الفعال - زوايا جديدة للمعالجة القصصية، وهذا ما تبلوره قصص «جسور وفئران» «زحف القواقع» «حجم إنسان بسيط» «الذبابة» «الميزان» «صوت الكلب الأسود» و«ساحة الفرسان»، فمن يقرأ هذه القصص السبع يجد أن القضية الاجتماعية قد سيطرت عليها، وشكلت العصب في كل منها، وإن اختلف ذلك من قصة لأخرى .

ففي قصة «جسور وفئران» زوجة شابة جميلة، يهددها زوجها بالطلاق، فتلجأ بشكواها إلى صديق العائلة العجوز المرتشى،

ويدور الحوار الهامس بضع لحظات خلصة فى شقة الصديق، الذى يملك حق توقيع عقد الصفقة الرابعة لزوجها الانتهازى، وتنتهى القصة بالاتفاق على لقاء غامض بين تلك الزوجة الشابة، وذلك الصديق العجوز فى شقة الزوجة، تضعنا القصة أمام تساؤل يطرح نفسه، هل سينتصر الماضى بخبرته أم الحاضر بشبابه وعنقوانه ؟!

وإن كنا قد رأينا الزوجة تجأ بالشكوى من زوجها فى قصة «جسور وفئران» فإننا نجد الزوج السائق فى قصة «زحف القواقع» يكتوى بنار الخيانة الزوجية، ويصر على اكتشاف جريمة الخيانة، وهى مكتملة الأركان، لذا فقد راح يفاجئ زوجته طالباً من محام ركب معه المشاركة والعون غير مبال بما أصاب المحامى العاثر الحظ من قلق، لكن حينما تقترب لحظة المواجهة المحتومة يجبن كل منهما، ويتراجع مقيداً بالخوف، ووقع الحقيقة القاسية .

إذا تركنا قصتى «جسور وفئران» و«زحف القواقع» فسنجد فى قصة «حجم إنسان بسيط» إنساناً خيراً حساساً، يمارس رياضة «اليوجا»، وتملاً قلبه الرحيم مشاعر الحب والتعاطف والتسامح، لكن للأسف بسبب هذه المشاعر النبيلة وحدها يلفظه

عصرنا الصخرى القلب، ومن ثم راح هذا الإنسان النبيل البسيط يخوض صراعاً عنيفاً، لا ينتهى بين زوجة فرضت عليه فرضاً، وأبناء لا يفهمون إلا لغة عصرهم اللإنسانى، وعلى العكس من هذا النموذج الحساس الذى داسه العصر دونما رحمة أو شفقة نجد فى قصة «الذباية» إنساناً لا يملك أدنى قدر من الإحساس، يذهب إلى زوجة صديقه الأديب الروائى المتوفى حديثاً، وبدلاً من مد يد العون والمساعدة للزوجة الثكلى وأولادها، يطلب عشرة جنيهاً سلفة دون أن يسدد ما سبق أن اقترضه، ويظل يطلب مرة تلو أخرى دون أن يمل كذباية لحوح، على الرغم من شكوى الزوجة من جد الأولاد، وإصراره على مقاسمة أحفاده قروش المعاش القليلة، وقد حرك فينا القاص مشاعر السخط، والقرى من تلك الذباية اللوح، وأمثالها.

ومن خلال المزاوجة بين لغة الواقع اللفظ، ولغة التصوف الشفافة يقدم كاتبنا فى قصته «الميزان» إنساناً هادئ النفس نقى السريرة، نام ذات يوم فرأى فى حلمه زوجته تخونه مع أخيه، فجن جنونه، وذبحها ذبح الخراف، ودخل السجن راضى النفس مطمئن القلب، يسجد لله، ويشكره، غير مبالٍ بقوانيننا الوضعية القاصرة.

ومما يؤكد قصور هذه القوانين الوضعية العوراء، قصة «صوت الكلب الأسود» ففي هذه القصة نرى الإنسان يقتل أخاه الإنسان، ويهدر دمه، طمعاً في إضافة بضع قراريط إلى أطيانه الزراعية، تجيء العدالة، ويظل وكيل النيابة يسأل، ويناور بحثاً عن الحقيقة الضائعة فلا يصل إلى شيء، حتى كاد يئس، وفي اللحظة المناسبة يأتي كلب أسود، يكشف غموض الحادث ويهتك - بشكل غير مباشر - السر اللغز .

أما قصة «ساحة الفرسان» فقد أكدت على تلاعب المرأة، وخيانتها حتى داخل بيت الزوجية أمام مغريات الحياة المادية، فهناك علاقة غامضة بين الزوجة وزوجها من جهة، وبين الزوجة ورئيسها من جهة أخرى، نرى الزوج، يقف بالجهة المقابلة طيباً كريماً، وفي الوقت نفسه هو آخر من يعلم على حد تعبير المثل المشهور.

هكذا أراد كاتبنا أن يقول من خلال هذه القصص السبع، من خلال الإيحاء لا المباشرة، ومن خلال تحقق الانسجام بين المبدع والمتلقى: إن كل مأسى الإنسان الاجتماعية لا تنبع إلا من ظلم الإنسان لأخيه الإنسان.

وإذا كانت القضية الاجتماعية لإنساننا المعاصر، استحوذت

على اهتمام كاتبنا فى القصص السبع التى قرأناها، فإننا نجده فى قصص: «الرأس والحائط»، «لعبة شهر زاد»، «عين العفريت»، «صوت الطاحونة الحمراء»، و«الدوران حول السور» يتوغل داخل أعماق الذات الإنسانية الغربية المتناقضة، عاكساً من خلالها ما تعانيه هذه الذات من عذابات وآلام، فرضها عصرنا المعقد .

ففى قصة «الرأس والحائط» نجد إنساناً يفرع من نومه فى وقت متأخر من الليل على صوت ارتطام رأس بحائط، يدور هذا الإنسان باحثاً عن مصدر الصوت المزعج، يذهب إلى المطبخ فيجد الخادمة مشغولة بغسيل الأواني، وبعد السؤال والمحاورة، تنكر الخادمة سماعها لأى صوت، فى تلك اللحظة تستيقظ زوجته، وتسأله عن سبب ذهابه إلى المطبخ فى مثل هذا الوقت من الليل، ورويداً رويداً تنسج الشكوك حوله، من ثم راح صوت الأرق المفرع يدق داخل تلافيف رأسه المرهق، وتوازى الخيط النفسى، والخيط الرمزى داخل القصة ليعمقا مضمون النص .

وإذا كان «الصوت المطارد» قد أقلق بطل قصة «الرأس والحائط»، فإننا نجد «الكلمة الملساء» قد فتت بطل قصة «لعبة شهر زاد» وأحالته إلى مساحة هامشية، بل جعلته فى النهاية

إنساناً مسلوب الإرادة، والقصة مزجت بالفعل بين الخيط الواقعي، والخيط الرمزي في آن معا .

في قصة «عين العفريت» نرى رجلاً ما، يذهب إل رجل ما مدفوعاً بسخرية جماعية ما، مصراً أن يوقع أوراقاً ما من رجل ما، ولكن ذلك الرجل يفاجأ بظلام دامس، وكلب شرس.. وفي النهاية يعود الرجل الهمام خائب الرجاء دون أن يحصل على التوقيع المراد، وقد تلاحم في القصة الخطان النفسي والرمزي في جو هتشكوكي غامض مرعب .

ثم تأتي قصة «صوت الطاحونة الحمراء» معبرة، وبشكل فني عن مدى ما يعانيه إنساننا المعاصر من آلام ضاغطة، على المستوى الوجودي، والنفسي، والسياسي، والاجتماعي، في جو مشحون بالقلق والتوتر وضياح الذات الإنسانية .

أما قصة «الدوران حول السور»، التي حملت اسم المجموعة، فإنها وصفت بلغة فنية معبرة، بل شفافة ومتعاطفة هروب شاه إيران الراحل سراً من إيران حينما تفجرت ثورة الإمام الخميني ضده، كشفت القصة بشكل مؤثر وحزين مدى ما عاناه الشاه الراحل من آلام نفسية، ومرضية خلال تلك الرحلة القاسية، القصة تحركت على أكثر من محور، وحاولت في الوقت

نفسه تجاوز الواقع المباشر إلى حيث الواقع الرمزي على حد تعبير الناقد جلال العشري .

الواقع أن أديبنا قام برحلة شاقة في هذه القصص الخمس، متوغلاً داخل النفس الإنسانية بكل متناقضاتها باحثاً ومكتشفاً، وجلا في نهاية رحلته أغوار النفس بكل مخاوفها وأفراحها، وراح في الوقت نفسه يظهر تأثير تلك المخاوف والأفراح على الإنسان موقفاً وسلوكاً.

ثم تجيء قصتنا «أرض صغيرة صلبة» و«الأشياء فوق غصن أخضر» كصوتين للقصة العاطفية في المجموعة، فقد تناولت كل منهما تلك الخيوط الحريرية الناعمة التي تربط بين المرأة والرجل، من خلال رؤية رومانسية، وألوان وردية، ولغة شاعرية، ولكنه لم يستطع تشكيل رؤية جديدة لمعالجة موضوعية في القصتين معالجة مقنعة تتفق وروح هذا العصر .

ولا يبقى أمامنا من قصص مجموعة «الدوران حول السور» إلا قصتين «الامتصاص» و«الأواني» وهما قصتان تمسان بشكل مباشر ما تردت إليه أوضاع صحافتنا العربية بصفة عامة، وصحافتنا المصرية بصفة خاصة فقصة «الامتصاص» كشفت بشكل ساخر النقاب عن بعض أمور يندى لها الجبين، تحدث

داخل أحد دهاليز منابرنا الصحفية.

وتثير قصة «الأوانى» عدداً من القضايا مثل قضية اليسار واليمين، وقضية الشكل والمضمون، وغيرهما، وقد ظلت قضية اليسار واليمين بالذات تعطل طاقاتنا الإبداعية الخلاقة فترة طويلة، تحت تأثير دعاوى زائفة، أو وشايات حاقدة، حتى أدرك المسئولون عن منابرنا الثقافية مغبة ذلك أخيراً، وبدأ كل منهم يسعى جاهداً لخلق حركة جدلية مرنة بين مختلف المذاهب، والاتجاهات حتى لا يحرم وطننا من ثمار أشجاره المعطاء.

فى نهاية هذه القراءة لمجموعة «الدوران حول السور» لكاتبنا نبيل عبد الحميد يهمنى أن نلفت النظر لأهم سلبياتها، وهى عموماً سلبيات لا تكشف عن نفسها من القراءة الأولى، ولكن من يدقق النظر أثناء قراءته المجموعة يجد أن القاص - أحياناً - تغريه سلاسة السرد أو تدفقه بالإسهاب فى الوصف، أو ذكر تفاصيل ترهق كاهل القصة القصيرة أكثر مما تخدمها، ومن ثم قد يتسرب إحساس للقارئ، وهو يقرأ بعض القصص بأنه يقرأ رواية لا قصة قصيرة، وكان يجب على الكاتب ألا يهمل تلك القاعدة المعروفة: إن كل جملة بل كل كلمة فى القصة القصيرة بالذات أشبه ما تكون بطلقة رصاص، وعلى القاص أن يوجهها

إلى هدفه دون أن تغريه الفرقعة في الهواء، أدى إهمال كاتبنا لهذه القاعدة إلى وجود بعض كلمات لا ضرورة لها سواء من الناحية اللغوية أو الناحية الفنية، وأذكر هنا جملة واحدة على سبيل المثال «وتنظر بعينها كل الأشياء»، - ص ٢٥ سطر ١٩ - ما فائدة «بعينها» هنا لغوياً أو فنياً؟!.. ثم نرى الكاتب على الرغم من اهتمامه بالحوار القصصى، وتوظيفه في خدمة النص، وتعميق وحدة الانطباع، تكاسل - أحياناً - عن تركيز حوارهِ، أدى ذلك إلى هبوط الخط الدرامي في بعض القصص، ثم نأمل أن يقلل الكاتب من استخدام مفردات بعينها مثل «تتمدد ملامحه» «تتدلى ملامحه» و«ترتخي ملامحه»، فقد كررها عشرات المرات في هذه المجموعة، وفي قصصه السابقة، وأيضاً في روايته «مسافة بين الوجه والقناع» حتى أضحت إكلاشيهات فقدت دلالاتها رغم جمالها، على كلٍ فهي سلبيات لا تشكل خطورة على مستوى هذه القصص الجادة .

الموت .. ودلالاته فى قصص رفقى بدوى

بداية نؤكد على حقيقة، اتضحت لنا بعد معرفة وثيقة بحياة رفقى بدوى وقراءة لأعماله، إننا لا نستطيع فهم تجليات إبداعه فهماً كاملاً بمعزل عن حياته، فقد كانت حياته الخاصة وقصصه.. ولاتزالان كلاً لا يتجزأ، ومن ثم وجب علينا الإلمام بالمسار العام لحياته، وبطرف من الظروف، التى اكتنفت هذه الحياة، والأجواء التى عاشها وعاشها، وعكست تأثيراتها على مرآة نفسه سلباً أو إيجابياً .

إن القصة عند رفقى بدوى ليست حدثاً مكتملاً، أو عملاً فنياً كاملاً فى ذاته، لأن حياته تتغير، وإحساسه يتبدل، فإن قصصه يجب ألا تقرأ منفصلة عن حياته، وترتيباً على ذلك يتأكد لنا أن قصصه صارت استمرارية تاريخية، وليست فوق التاريخ أو خارجه .

حياة رفقى بدوى ذاتها قصة ممتعة، ذات دلالات ثرية، بل رواية شائقة، مليئة بالآلام والآمال والكفاح، يملؤها حب كبير للناس والحياة، وإيمان بقيم الخير والحق والجمال، واعتقاد جازم بقدرة الإنسان أن يخلق من حياته - مهما كانت الظروف - شيئاً جديراً بالاحترام، وليس من شأنى أن أروى هنا قصة حياته، ولكن أرانى مضطراً إلى إيجازها نظراً لما تحتّمه الضرورة .

ولد رفقى بدوى فى يوليو ١٩٥٠م بقرية ميت البيضة - منوفية .. ثم انتقل والأسرة إلى القاهرة أوائل عام ١٩٥٢م، حينما وصل الصف الثانى الإعدادى لاحظ مدرسه وزملاؤه فيه بوارى موهبة كبيرة فى لعبة (كرة القدم)، وكان يحدوه شعور عميق أن يكون لاعباً ممتازاً، يحظى بالشهرة والثراء فى وقت قصير، وتشاء الأقدار أن يتعرض الفتى فى ذلك الوقت بالذات لحادث ترام، أدى إلى بتر لقدميه أسفل الركبتين فانطفأ ذلك الأمل، ذبلت حماسه، واستسلم لحالة من اليأس، تركت رواسبها فى نفسه .

أثناء فترة علاجه، وتدريبه على استخدام الأجهزة التعويضية، استغرق ذلك بالطبع وقتاً طويلاً، ودفعاً لليأس والحزن والملل،

راح يقرأ فى نهم كل ما يقع تحت ناظريه من وجوه وأماكن
وصحف وروايات وقصص ودواوين شعرية، فعشق الأدب،
وتعلقت روحه بعوالمه الساحرة، ومن باب تزجية أوقات الفراغ،
أو على سبيل التنفيس كتب بضع أقاصيص بعد نكسة يونيو
١٩٦٧، فى جو شعورى مقبض، اتصفت تلك المحاولات - طبعاً
- بالبراءة والسذاجة، إنما نالت إعجاب رفاقه، فتجدد لديه الأمل
فى أن يخط اسمه فى عالم الأدب، الذى سحره وسيطر على
مشاعره إلى حد بعيد، عزم بالفعل أن يدخل عالم الشهرة من
أوسع الأبواب وأشرفها، خاصة بعد ما عرف أن هناك أدباء
كباراً أمثال: أبو العلاء المعرى، طه حسين، وإبراهيم عبد القادر
المازنى، لم تحل إعاقاتهم بينهم وبين إثبات نواتهم أدبياً، بل
أضافوا بالفعل صفحات ناصعة إلى رصيد أدبنا العربى.

من ثم تسلم بالأمل، وخامره إحساس بأن الدنيا التى ظلمته
بدأت تصالحه، وتعوضه خيراً عما سلبته، فدبت فى نفسه
الحماسة، واتسمت سلوكياته وردود أفعاله بالإيجابية والطموح،
فراح يواصل مشوار تعليمه وقراءاته فى أن معاً، فحصل على
دبلوم المدارس الثانوية التجارية عام ١٩٦٩م، وعمل موظفاً
بالشركة المصرية لتجارة الجملة بفرع كفر الشيخ، ثم انتقل إلى

فرع الشركة بالقاهرة كإخصائي علاقات عامة عام ١٩٧١م، وفى ذلك الوقت ذاكر حتى حصل على شهادة الثانوية العامة عام ١٩٧٥م.. ثم التحق - منتسباً - بكلية الآداب - جامعة عين شمس، وحصل على ليسانس الآداب فى الدراسات الفلسفية عام ١٩٧٩م، لم يتوقف طموحه الدراسى عند هذا الحد، فالتحق بمعهد الدراسات الإسلامية، وحصل على دبلوم الدراسات الإسلامية عام ١٩٨٨م.

والقاص رفقى بدوى رفيق درب، وصديق عمر، عرفته عن قرب بحكم الجيرة واتفاق الميول منذ ١٩٧١م، جمعتنا منذ ذلك الحين ظروف متشابهة: الفقر، الفقر، الطموح، الصدق، والبحث الدائب عن كل ما يضيف على الحياة معنى أو جمالاً، ربع قرن تقريباً لم تنقطع صلتنا أو تفرقنا الأهواء، بل تعمقت الصلة وترسخت بمرور الأيام، لم تتل منها اختلافات الرؤى، أو اختيار المنطلقات، فالاختلاف فى رأى، كان دائماً لايفسد للود قضية . مثل هذه العلاقة تسمح لى أن أحدد الملامح العامة، والسمات البارزة لشخصية الصديق رفقى بدوى، فهو ذكى، لئاح، نحيف، عصبى، عنيد، جريء لا يخشى فى الحق لومة لائم، مؤمن، يناصر الاتجاه الدينى المستنير.. وقد علق القاص فخرى فايد

على قصصه الباكورة ذات يوم فقال: «رفقى متشائم، تسوده روح اليأس، ويتملكه إحساس بأن العمر قصير، وهي حالة يجب أن يخلص نفسه من سيطرتها فيتخلص بها أدبه من سوداويته..»^(١). وقد رد رفقى بدوى على هذا فى حوار معه فقال: «إن من الغباء أن نطلق صفة التفاؤل على عمل، أو صفة التشاؤم على آخر، ولا بد أن نعرف أن لحظة الفرح لحظة معاشة، ولذلك فهي غير جديرة بالتسجيل، أما لحظة الحزن لها من الثراء والقوة والتأثير ما يجعلها فى حالة كمون داخل الذات الإنسانية، إلى أن يأتى إليها المفجر فتظهر بشكل إبداعى.. هل أجد عندك قصة مضحكة فى الأدب العالمى؟.. أعتقد لا يوجد، فأعمال شكسبير العظيم قمة فى التشاؤم طبقاً لهذه المقاييس غير الصحيحة.. ثم عمّ نفرح، ونحن نعيش فى مجتمع نسبة الأمية فيه ترتفع، وهذا المجتمع لا يزال جزءاً، لم ينفصل بعد عن مستوى العالم الثالث؟.. أليس هذا فى حد ذاته شيئاً محزناً؟! .

أما النظرة العدمية التى تسود أعمالى فيمكن أن ترجعها إلى عدة أسباب: أولها: شخصى، وثانيها: صوفى، وثالثها: فلسفى، وأسباب أخرى أترك تحديدها للنقاد حتى لا أتهم بالأنانية..»^(٢).

نشرت قصص رفقى بدوى ومقالاته فى العديد من الصحف

والدوريات المصرية والعربية، وصدر له حتى الآن :

(١) «الحب والجمجمة» - قصص قصيرة - ٢٤ صفحة من

القطع الصغير - عام ١٩٦٩ م .

(٢) «الغيبوبة» - رواية قصيرة - ٣٢ صفحة من القطع

الصغير - عام ١٩٧٦ م .

(٣) «هرمونيا الحزن والعبقرية» - قصص قصيرة - ١٢٨

صفحة من القطع المتوسط - عام ١٩٧٧ .

هذه الأعمال الثلاثة صدرت على نفقته الخاصة، عن دار

الناشر العربى.

(٤) «أنا ونورا .. وماعت» قصة طويلة - ٧٤ صفحة من

القطع الكبير. صدرت عن المجلس الأعلى للآداب والفنون والعلوم

الاجتماعية عام ١٩٧٨ م.

(٥) «البحث عن حقيقة ما يقال» - قصص قصيرة - ١٢٤

صفحة من القطع المتوسط - صدرت عن سلسلة «كتاب

المواهب» بقطاع الآداب بالمركز القومى للفنون والآداب عام

١٩٨٣ م .

(٦) «هذا ما حدث أولاً» - قصص قصيرة - ٩٦ صفحة من

القطع المتوسط - صدرت عن سلسلة «الإبداع العربى» بالهيئة

المصرية العامة للكتاب، عام ١٩٨٣ م .

(٧) «صباح الحب الجميل» مجموعة أقاصيص - ٦٤ صفحة

من القطع المتوسط صدرت عن سلسلة «أصوات أدبية» الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩١ م .

(٨) «قراءات نصية» رؤى نقدية - ١٣٦ صفحة من القطع

المتوسط كتاب نقدي صدر فى سلسلة «المكتبة الثقافية» العدد ٥٠٣ - عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٤ م .

والجدير بالإشارة أن بعض قصص هذه المجموعات ترجمت إلى الانجليزية والفرنسية والالمانية ..

على الرغم من ذلك، لاتزال الحركة النقدية تتجاهل بقصد، أو بغير قصد هذا الصوت الصابر المثابر، وتلهث وراء أسماء لامعة، يجيد أصحابها ممارسة الذكاء الاجتماعى، والترويج لأعمالهم عن حق أو باطل، فى زمن تخيم عليه رؤى رمادية متميعة، ويختلط فيه الجيد بالردىء، دون أن يحفز ذلك ناقدًا منصفًا، يضع النقط فوق الحروف، ويعطى لكل ذى حق حقه، واضعاً فى نزاهة كلاً فى مكانه، الذى يستحقه على خريطة الإبداع المعاصر .

وهأنذا أحاول بهذه القراءة أن أعطى صديقى حقه، فعكفت

على قراءة أعماله القصصية فى تأن وصبر، تجسدت أمامى قضية هامة، فرضت نفسها، بل ألفت بظلالها على جل نتاجه الأقصوصى.. وهى «قضية الموت» ومن ثم رأيت أن تتمحور قراعتى حول «الموت .. ودلالاته فى قصصه»، خاصة وأنه لم يتناول هذا الموضوع ناقد بعد، على الرغم من أهميته، وحضوره الفاعل المؤثر فى حياتنا الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والأدبية على طول تاريخنا.

«اهتمت علوم وتخصصات عديدة بدراسة الموت مثل : الطب والتمريض، والصحة العامة، والعلوم الاجتماعية والسلوكية، وعلى الأخص علم النفس، وعلم الاجتماع، والقانون، فضلاً عن الدين والفلسفة.

ولقد نشأ فى العقود الأخيرة من القرن العشرين علم دراسة الموت والاحتضار « thanatology»، وتطور هذا العلم حتى أصبح مقررأ دراسياً فى الجامعات، كما نشرت فيه مراجع كثيرة، وأصبح الموت مجالاً للدراسة والبحث...»^(٢). ومن ثم يجب على النقد الأدبى - هو الآخر - أن يدرس قضية «الموت» فى الأعمال الأدبية دراسة جادة، حتى يستطيع كشف تجلياتها، ومدى تأثيراتها على شخصيات العمل الأدبى، وهذا سيساعد - بلاشك

– على سبيل أغواره، وفض مغاليقه وتفسير سلوكيات ومواقف
شخصه، وتفهم دلالاته .

«إن الإنسان يخاف الموت ويقلق منه، وهذا الخوف أو القلق
يحرك كثيراً من سلوك الإنسان بشكل مباشر، أو غير مباشر،
فمن ناحية يرى «ماير» أن الخوف من الموت أساس العصاب
«الاضطراب النفسى» وهو كذلك أصل الذهان «المرض العقلى»
كما يرى «بيكر» من ناحية أخرى إن استمتاع الإنسان بالوجود،
فضلاً عن إبداعه لكثير من أعماله الجيدة تعزى إلى خوفه من
الموت، كما يرى «براون» إن الصراع مع الموت هو المصدر
الأساسى للقلق الإنسانى..»^(٤).

وإذا كانت هذه هى نظرة علم النفس إلى الموت وموقف
الإنسان منه، وهى نظرة تعكس – بلاشك – رؤية علماء لهم
منزلتهم فى مجال تخصصهم، فإن ذلك يستوجب – أيضاً –
طرح وجهة نظر الفلسفة فى قضية «الموت» والفلسفة الوجودية
بالذات.. لماذا؟.. لأن مواقف وفلسفة شخوص هذا القاص –
غالباً – ما كانت رد فعل للموقف الفلسفى الوجودى بوجه
خاص، وتأكيداً له بوجه عام، متأثراً فى ذلك بدراسته للفلسفة .
الحقيقة أن واقعة الموت تحتل «مكانة هامة فى الفلسفة

الوجودية التي تعد «فلسفة الحياة» أحد جذورها.. ويعد «جوته» خير مثل للرؤية البيولوجية للموت، حينما يصفها بأنها: «حيلة الطبيعة لضمان المزيد من وفرة الحياة»، ومن ناحية أخرى، فإن الرؤية الوجودية للموت تتضمن المغزى الخاص، الذى يتخذه الموت بالنسبة للإنسان، الذى يعرف وحده من بين المخلوقات الحية جميعاً - أن عليه أن يموت، وهو وحده الذى يوجد.. «exists» .

لقد طرح سورين كيركجور (١٨١٣ - ١٨٥٥) مفهوم الوجود الإنسانى ... Existence، وكان هو الذى أشار إلى أن الإنسان هو الذى يعرف أن «كل البشر قانون»، يعرف حقيقة مجردة ونظرية عن الإنسان بعامة، فى حين أن ما يهم حقاً على الصعيد الفلسفى هو أن يدرك أهمية هذه الحقيقة فيما يتعلق به هو نفسه، ذلك الكائن الفرد المتعين، أى «إننى بدورى - أن أموت أيضاً».

ويفهم الفلاسفة الوجوديون من الوجود الإنسانى ... Exis-tence معنى أوسع نطاقاً من المعنى التقليدى لهذا المصطلح، وهو أن شيئاً يوجد، يشير إلى الطريقة الإنسانية للوجود على نحو مميز، ويحمل أسماء مختلفة، والوجود الإنسانى عند

«يسبرز»، هو الوجود المتعين Dasein عند «هيدجر» وهو الوجود لذاته... Pour - soi عند «سارتر»، وهو الوجود الفردي الواقعي، الذي لا يمكن أن يعرفه معرفة «ذاتية» إلا امرؤ موجود ... Ex-ists، وهو يند عن التحليل التصوري أو التعريف .

تختلف الفلسفة الوجودية اختلافاً جذرياً عن «الأنثروبولوجية الفلسفية»، التي تهتم أساساً كذلك بالإنسان، ففي الأخيرة يحاول الإنسان أن يكتشف ما هو عليه، وما يجعله كإنسان مختلفاً عن الكائنات الأخرى، ومكانه في العالم، لكن الوجودية ليست معنية بالإنسان بعامة، إنما بالإنسان في فرديته العينية، وهي تدرك إلى حد كبير العالم والبشر والآخرين، العالم باعتباره «كوناً» ... universe لا يعنيها، وهكذا فإن «بسكال» على الرغم من إصراره على أن الإنسان لا يمكن التدنى به إلى مستوى الموضوع المعرفي، أو أن يكون شيئاً، فإنه يعد رائداً من رواد الأنثروبولوجية الفلسفية، وليس من رواد الوجودية...»^(٥).

وناسم الفرد العيني شن كيركجور هجومه على هيغل، غير أنه لم يكن في هذا الهجوم وحده، فقد أصر معاصره ماكس شتيرنر Mox stimer كذلك على أن «الإنسان المطلق» ليس إلا خيلاً، «شبحاً»، وأن الفرد هو وحده الحقيقي، لكن الفرد عنده

هو ذو النزعة الأنوية الذاتية، الأوحد... unique، الذى يهتم
فحسب بجعل العالم ملكاً له، ولا يعرف شتيرنر شيئاً عن قلق
كيركجور، أو بأس ووحشة النفس الفردية فى وعيها بالخطيئة،
وباختصار لا يعرف شيئاً عن التجربة الوجودية .

ويصف يسبرز jaspers هذه التجربة الخاصة الكامنة فى
أعماق تفكير الفلاسفة الوجوديين، بغض النظر عن خلافاتهم
التي لولا ذلك لغدت شاسعة البون - يصفها بأنها «الوعى
بهشاشة الوجود»، أو بأنها المرور بتجربة «المواقف الحدية»،
وهى تبدو عند هيدجر «تجربة المضى قدماً نحو الموت»
وبحسبانها تجربة «عدم الشعور بالانسجام مع العالم» وهى
تظهر عند سارتر بحسبانها «التقرز الشامل إزاء الوجود الذى
يفصح عن نفسه فى صورة غثيان Nausea»^(٦).

هذه الخلفية عن آراء فلاسفة الوجودية، التى عبرت إلى حد
كبير عن رؤاهم الفلسفية فى قضية «الموت»، - والتى قدمتها
عامداً، ستلقى - بلاشك - إضاءات كاشفة، تبلور لنا أبعاد
المعالجات الفنية للموت فى قصص رفقى بدوى - وتفسر فى
الوقت ذاته كثيراً من المواقف والمنطلقات، نونما حاجة إلى
توضيح أو تفسير أثناء قراءتنا للقصص .

الحقيقة أن قضية «الموت» قضية كبيرة معقدة، الموت هو اللغز الذى حير الإنسان منذ فجر التاريخ، ولا يزال، حوله تخلقت الأساطير، وتحت تأثيره بدأ الفكر الإنسانى إشراقته البكر، وبنمو الوعى الإنسانى تطورت الاتجاهات الفلسفية، ثم تباينت المذاهب، وعلى الرغم من ذلك سيظل الموت قدراً محتوماً، يواجه الإنسان، لامفر منه.. الموت مشكلة تمارس حضورها الضاغط المطارد، تؤرق الإنسان، وتقلق راحته، تناول موضوع «الموت» عدد كبير من المفكرين، باعتباره اختياراً تطرحه مجموعة الاختيارات، التى يمكن للإنسان تحقيقها فى حياته القصيرة الأمد، كما تناوله الشعراء والقاصون فى العديد من أعمالهم .

من يقرأ قصص رفقى بدوى منذ باكورة إبداعه «الحب والجمجمة - ١٩٦٩م» حتى أحدث إبداع له «صباح الحب الجميل - ١٩٩١م» يجد أن «الموت» بتنويعاته العديدة، وأقنعتة المختلفة، يمثل قضيته المحورية وأرقه الدائم، وقد تبدى ذلك على مستوى الفكر والشعور معاً .

ففى قصة «الحب.. والجمجمة» التى سميت باكورة إبداعه بها، قد دارت فكرتها الأساسية حول «الوفاء للحبيبة» أو «الوفاء

لمبادئ القاص» رغم مد الحياة وجذرها إذا قصدنا «الرمز»
فالقاص يعاني من صور الخداع، حوله معاناة العاجز أمام
متغيرات الحياة السريعة الضاغطة، ألقت هذه الرؤية بظلالها
على القصة، ووضعت البطل تحت ثقل ظروف معاكسة خادعة،
في جو كابوسي مفرع فيأتي «الموت» في النهاية مخلصاً بطل
القصة من فقدته وعذاباته المرعبة، محققاً في الوقت ذاته لحظة
التواصل والحلول: «ما هي إلا دقائق حتى نفدت مني الروح،
وأسرعت لداخل المقبرة لألقى بنفسي في أحضان هذه المرأة،
وأقبلها، وأمس جبينها بعد ما عرفتھا.. لأقول لها: زينب جئت
لأقبلك.. جئت.. ووجدتني جوارھا، والشفافة قد التصقت كل منها
بالأخرى ..»^(٧).

الموت في هذه القصة موت رومانتيكي، يدين لما يسمى
بالمثالية السحرية، التي تضيف الطابع الرومانتيكي على حياة
البشر، فعبر الموت تقوى الحياة، لأنه يفتح أبواب الخلود، الموت
أساساً ليس عكس الحياة، وإنما يعنى اكتمالها وتواصلها، كتب
«كرويزر.. Krauzer»: «كم سيكون الموت رائعاً في غمار الموت،
أو بالأحرى في الكل العظيم حيث تمتص الفردية.. الموت
المخلص يحررنا من كافة القيود ومن العبودية، ومن يعرف أن

الحرمان من الحياة ليس شراً سيعرف كيف يتمتع بالحياة...»^(٨). حتى ولو فى العالم الآخر، إن الموت هو الحب ذاته، ففى الموت يتكشف الحب المطلق، إنه وحدة ما هو إلهى مع ما هو إنسانى، إن الله متوحد مع ذاته فى الإنسان، فى المتناهى.. عبر الموت صالح الله العالم، ويصالح ذاته للأبد مع ذاته»^(٩).

إذا انتقلنا إلى مجموعة «هرمونيا الحزن والعبقرية - ١٩٧٧م» وقرأنا قصة «سونة» القصة التى ضفر فيها القاص أكثر من قضية فى جديلة فنية واحدة، مستخدماً لغة شعرية موحية معبرة، والتى تعتبر نموذجاً للاتجاه التعبيرى، نرى طائرة تسقط حمولتها من «النابالم» فتحرق قدمى سونة، تلك الطفلة الصغيرة وتشوهما، ويحرق «النابالم» أشجار المانجو والبرتقال واليوسفى: «أحرق النابالم قدميك الصغيرتين الدقيقتين، وأحرق أشجار البرتقال واليوسفى، لكن عينيك الواسعتين ازدادت اتساعاً من الفرح حين سقطت الطائرة، وتهاوت تحت قدميك...»^(١٠).

الموت فى هذه القصة موت لجمال الطبيعة، ولجمال قدمى الطفلة الطالعة إلى نهر الحياة، المترعة بآمال المستقبل، يفجؤها

الموت، وهى ممسكة بكتابها المدرسى، ورأسها يمتلىء بحلم كلية الطب والباطو الأبيض، الفلسفة الرواقية تقول إن حياة الإنسان، بل شخصيته هى «متاع مؤقت»، وأنه ينبغي أن يعيش الإنسان كما لو كان مديناً لنفسه، وعلى استعداد لإعادة المبلغ كله فى مرح لدى طلبه...»^(١١). نتذكر فى هذا الصدد قول بترارك، الذى أملاه عليه شعوره آنذاك: «أنه لا يمكن حتى للجمال أن يسود فى مواجهة هذا الموت...»

فى قصة «الذى أتى .. الذى قام»، يوظف فيها القاص موروث الدين المسيحى توظيفاً فنياً دالاً، بما يحمل هذا التوظيف من دلالة رمزية، كما يظل تجسيد واستدعاء صورة السيد المسيح – عليه السلام – يحمل رمز الخلاص، يقدم نفسه للموت ليكون موته صحوة للآخرين: «وجدوه مشنوقاً مكتوباً على جبهته العريضة البيضاء باللون الأحمر اشنقونى يا سادتى، لأكون أنا البداية، ليكن أول من يموت، لتمت بميتته الخطيئة لأكن أنا البداية...»^(١٢).

الموت هنا موت إرادى اختياري، موت وجودى فلسفى، علق نفسه وشنق نفسه بمحض اختياره، ليس اختياراً عديمياً، لكنه الاختيار الفعال، فبرغم عدم إدانته وطهره اختار أن يشنق

ليكون بداية حقيقية لتطبيق العدل، بداية لموت الخطيئة وفناء حامليها، إنه مسيح عصرنا، لم يفعل غير الخير، لكن الشر يقوى ويستشري نظراً لاختلال القوانين، إن الموت فى هذه القصة من أجل خلق حياة المثال.. ليس موتاً قديراً، بل موتاً وجودياً معرفياً، دفعه إليه عدم تحقق الفعل: «لو نعرف أن مر الشيء أن نعرف، مر الشيء أن نرى.. مر الشيء أن نسمع.. تؤلمنى رائحة العرق.. والنتن فى داخلى، والحيض حين تملكنى الرغبة والارتعاشة..» (١٢).

ها هو ذا حيض نجس فى مقابل ارتعاشة ورغبة الفعل الإنسانى الخلاق المستتبع للطهر حتى يثمر ثمراً بشرياً، وليس موتاً لحيوانات منوية.

فى قصة «العرس الخالد» يناضل البطل نضالاً بطولياً من أجل تحقيق العدل الاجتماعى، على الرغم من مناوبات القوى المضادة، لكن روحاً جميلة تملك جسد البطل فتتير داخله - روح الإبداع - كأنها شقت صدره.. ثم استقرت فيه.. أغلقت على نفسها، وباتت داخل أعماقه تحفره، تدفعه دائماً للفعل المؤثر إيجابياً فى حياة الآخرين، ولكن جبروت السياف - رمز السلطة والسطوة والجشع - يرفع سيفه ويجتث رأسه.. يعلقها

على سن رمح لتكون عبرة لمن يعتبر، ولكل من تسول له نفسه التمرد أو المواجهة: «حين رفعت رأسى وجدته مثبتاً على سن رمح، السيف يحمل، يجرى، ورأسى مثبت على سن الرمح، يجرى ويقهقه قهقهة جنونية رهيبة، يجرى، ورأسى مثبت على سن الرمح.. والسيف يقهقه فى وجهى المرفوع عالياً .

تقولين لى، وأنت فى أعماق أعماقى.. تقولين، وأنت بعيدة عني بعيدة: لا تخف فإنى بداخلك، سيفسل رأسك بماء الجن كى يتم العرس الخالد بداخل النار المتلجة..»^(١٤).

الموت فى هذه القصة حياة، لأن المناضلين الشرفاء فى سبيل القضايا الاجتماعية والسياسية والوطنية والدينية سيظلون أحياء عند ربهم، وفى ضمائر شعوبهم عبر الأزمنة، وإن اجتث السيف رعوسهم.. يقول الحق جل وعلا: «ولاتحسبن الذين قتلوا فى سبيل الله أمواتاً، بل أحياء عند ربهم يرزقون..» .

فى قصة «مملكة الإله ماعت» يبين القاص بأسلوب فنى دال أنه عندما يصبح الحاكم دكتاتوراً، مدعياً تمسكه بالديموقراطية، وحرصه على تشكيل الأحزاب، فيميت الحرية فى نفوس أفراد شعبه وضمائرهم، ونتيجة لذلك يموت النطق، وتموت اللغة فى أفواههم، ولا يعبرون إلا بـ «أى.. أى.. أى..».. «كان أفراد

الشعب عند ما يمر بهم موكب الإله ماعت يقولون: «أى ىء أى ىء»، وهى لغة فسرهما أحد الأصدقاء على أنها لغة قبلية لهذه المملكة، التى عاشت سنة ٢٠٠٠ قبل الكذب (ق.ك)، وقال لى صديقى هذا، إن الزمن الذى أرخ قبل الكذب هو الزمن الذى أتى بعده زمن ما بعد الحقيقة ..»^(١٥).

وقد فسرت جوقة الدكتاتور هذه اللغة «أى ىء.. أى ىء» بـ «عاش الإله ماعت» تزيلاً للدكتاتور واسترضاء لعنجهيته، برغم أن حروفها ونبراتها لاتعبر إلا عن الألم والمعاناة .

يتضح أن الموت فى هذه القصة الرامزة هو موت الحرية مقابل طغيان الحاكم واستبداده .

حينما نقرأ قصة «مذكرات على أوراق البردى» نجدها تحمل أفكاراً وجودية مثل : فكرة الاختيار .. وحرية الاختيار، فلقد قرر السائق أن يغير مهنته، التى كانت اختياراً جره إلى الخطيئة، والخطيئة تؤدى إلى القلق.. قلق من الوجه الذى اختاره الإنسان.. والجزار، أو البقال نراه منكباً على أحد المجلدات، ويظل الزبون واقفاً إلى أن ينتهى من قراءة ما يقرؤه .. ويقف العامل بجوار الفرن، أو ماكينة الغزل، وفى يده الجدلية والمثالية عن ابن رشد، أو كتب المذاهب الاشتراكية، نتيجة لذلك : «جف

الزراع، وتشققت الأرض الزراعية، وطفحت البثور الملحية على جلدها، وتوقف كثير من المصانع، وسادت المدينة حركة سكون، أو لحظة تأمل فلسفى طويلة.. ممتدة بامتداد عام بأكمله..»^(١٦).
وبالتالى ترتب على ذلك ضالة الإنتاج أو انعدامه، ومن ثم :
«برزت عظام الوجوه وضممرت الأجسام، وكنا نرى بريق الحزن فى العيون يطغى على كل شىء...»^(١٧).

وإذا كانت الثورة الثالثة بقيادة العم عام ١٠١٠ نادت بحق الشعب فى البحث والتنقيب وحرية التفكير حتى يختار الإنسان مصيره، فقد كانت الطامة الكبرى حينما تفرغ الشعب كله للبحث عن جدوى الوجود، عن الوجود واللاموجود، وعن مسئولية الاختيار، فازداد عدد الموتى والمرضى بنسبة ١٠٠ ٪ .
حينما يتحول الشعب.. كل الشعب إلى مثقفين، لاعمل لهم إلا الثقافة، والانشغال بقضاياها عن جوانب الحياة الأخرى فسوف يحل الموت فى كل شىء، وهذا ما حدث بالفعل.. وهو موت وجودى.. اختياري عنيد، وساذج إلى حد كبير، ونلاحظ أن القصة تندد صراحة بالفلسفة الوجودية، والسوفسطائيين، برغم دورهم المعروف فى حركة التنوير .

فى قصة «وقفة فلسفية مع رجل مبتور القدمين» تتجسد

العلاقة بين الوجود والعدم.. الموت والوعى، موت القدمين، والوعى بهما فى الوقت ذاته، من خلال الجهاز الحركى بالرأس، والقادر- فعلاً - على استدعاء الميت، وتحريكه وفقاً لإشارات عقلية موجهه، ولكن يوجد بين الموت والوعى وهم لعدم إمكان تحقق الموت بشكل كامل: «يعذبني أن أجلس مع نفسى، أحرك أصابع قدمى، وتتكرر حركات يدي إلا إرادية محاولة لمس هذه الأصابع الوهمية.. الترابية..»^(١٨).

القاص فى هذه القصة التى تشير إلى مأساته الشخصية، يتعانق ووجهة نظر ديكرت حول طبيعة النفس، التى تتعارض بصورة ما وطبيعة الجسم، وله رأيه فى قدرة النفس على البقاء دونما أدنى أذى حتى بعد أن يموت الجسم، فقد قال : «إن النفس متحدة بأجزاء الجسم كافة بصورة مشتركة.. حيث إن الجسم كيان متكامل، بمعنى أنه غير قابل للقسمة، بفضل تنظيم أعضائه، التى يرتبط بعضها ببعض، حتى أنه عند بتر أحدها فإن الجسم كله يغدو ناقصاً، والنفس من ناحية أخرى - طبيعة تجعلها لا علاقة لها بالامتداد أو الأبعاد، أو أى سمات أخرى للمادة ، التى يتألف منها الجسم، ولكنها ترتبط بجميع الأعضاء ككل ..»^(١٩).

فى قصة «المركز» يتأكد أن الصراع الدائب فى قصص رفقى بدوى - عموماً - صراع بين الفعل، واللا فعل .. صراع يحاول تحقيق الفعل الذى يُمنع من إحداثه دائماً، ومن ثم كانت دلالة الفعل تعنى التأثير الناتج عن حركة الفاعل فى المكان، والمؤثر فيه فى الوقت ذاته، ففى قصة «المركز» نجد الرغبة فى الفعل الجنسى أسيرة الخيال الخصب .. ومحاولة .. مجرد محاولة فى الدوران حول دائرة الفعل، وليس مركزه، عندما تسنح الفرصة لتحقيق الفعل ينضغط ويتكور ويحدوب ويتقوس، وسرعان ما يفر خائفاً فيؤاد الفعل فى مهده: «قالوا يستحق الموت .. رغبت فى أن أموت، وفكرت فى جميع طرق الموت.. فقررت أخيراً أن أعيش ميتاً ..» (٢٠).

هكذا ينتفى الفعل، وتموت الإرادة، فهو لم يقل قررت أن أعيش حياً، أو محباً، أو مبدعاً، أو معلماً، وماشابه ذلك، لكنه قرر أن يعيش ميتاً، فالموت يعنى فى هذا السياق موت الفعل، وفى النهاية يموت بطل «المركز» مخزوزاً، وفى لحظة خورزقته بالذات يصبح نقطة المركز، حيث التف الجميع حوله، منفذين الحد فيه .

نقرأ قصة «حكاية قديمة» نجدها تتكون من سفرين: سفر

الحياة، وسفر الموت، وعلى الرغم من قصرها الملحوظ فقد تكررت لفظة «الموت» أو مترادفاتھا خمس مرات .. لكنه الموت الذى يحرض على تعميق الروح الإنسانى فى قلب الإنسان.. وإلا فعليه أن يموت إذا قتل الإنسان فيه، وبقي المهرج، فالقاص يؤكد بلهجة أمرة، لا تترك فرصة للتردد أو الجدل أن الموت هو البديل الأفضل لعالم يخلو من لغة الحب وحرارة الصدق، والتمسك بالطهارة والتزام الجدية .

أن الموت فى القصة اختيار، اختبار للإرادة الإنسانية فى عالم تنطفئ فيه قناديل الحب، وتنز القلوب صديداً، بينما يعلو صوت المهرج ليفقد عالمنا جماله ومعناه: «مت.. لا تبق على الأرض حين يموت الإنسان فيك، ويبقى المهرج(٦) فالمسرح.. كل المسرح يعلوه المهرجون(٧) وانطق بشهادة عصرك قبل البعث(٨) ...»(٢١).

إن قيمة الحياة ليست فى امتدادها، إنما فى استخدامها، فليس عدد السنين هو الذى يقرر ما إذا كنت قد عشت بما فيه الكفاية أم لا..»(٢٢).

قصة «مقدمة تاريخية لإعدام السيد (س)» تجسد انتهازية شخص يسير فى ركب النظام الحاكم حتى يحقق مأربه

الخاصة، وعندما يفقد أهميته لدى النظام تلفق له التهم، فيعانى المطاردة والملاحقة. وينتقل من مدينة إلى أخرى متنكراً كي ينجو بحياته، فلقد مارس السيد (س) كل وسائل الانحناء والتزلف للسلطة إلى أن تقوس ظهره، ولم يعد فى إمكانه أن ينحنى أكثر، فكان لابد أن تتخلص منه السلطة، ثم يهرب إلى بلدة أخرى، وهناك يحاول أن يخدع رعوس النظام، زاعماً أنه مناضل ثورى، وأن لديه الكثير من الأفكار النافعة لنظامهم، فيكرموه إلى أن يتم ضبطه متلبساً بالشذوذ الجنسى فيعدم.. فقد مارس حياة سلطاوية أماتت نفسه وشرفه، وهذه شخصية تمثل - بالفعل - صورة الإنسان الذى يدعى الثورية، ولكنه - دائماً - كلب النظام فى كل مكان، وفى كل العصور .

«فى يوم صدور المجلد التاريخى، أعدم السيد (س) فى ميدان الفحولة، بعدما شوهده من خلال عيون الأمن يضاجع فتى أشقر فى سن السادسة، وتطوع أحد المعجبين بالسيد (س) بوضع نسخة من المجلد التاريخى على قبره خلصة ..» (٢٣).

إن دل هذا الموت القهرى للسيد (س) على شىء، فإنما يدل على حرص النظام الحاكم وتشبثه بمقاليد نظامه وفقاً لمصالحه، بغض النظر عن أية اعتبارات .

فى قصة «هرمونىا الحزن والعبقرىة» التى سمىت بها
المجموعة - يتجلى الموت من الفقرة الأولى : «المأساة على
مسرحى تخلق الأشخاص والأبطال والكورس وىظهر الباطن..
وأعدم...»^(٢٤).

إن المسرح فى داخل البطل .. الدراما والأحداث والأشخاص
فى الداخل، حىنما ىرفع الستار، ىشاهد البطل تجلياته،
وتناقضاته الفكرىة والنفسىة، كل القصة فى داخل البطل، ذلك
الداخل الذى أقام سقراط فلسفته كلها علیه، ولا ننسى صىحته
الشهىرة: (اعرف نفسك).. فى هذه القصة یتنامى داخل البطل
الشعور بالخطیئة.. الوزر الذى ىحمله على كتفیه منذ بدء
الخلق.. ىطارده الإحساس بالخطیئة الأولى، ومن ثم ىحتدم
الصراع بین التطهر والنجاسة، بین الرزىلة والشهوة: «نبهنى
جدى، وهذا هو الحد الفاصل فانفصل رأسى عن
جسدى...»^(٢٥).

إن هناك صراعاً ما بین الجسد والروح، بین الشهوة الفعل
والروح.. الجد بتراته وقیمه ىقول : «كیف أخطأت یا ابن
الزانىة؟...»^(٢٦).

نعم أخطأ، لكنه أخطأ حىنما أوغل جده - التراث والتارىخ

والقيم - فى الذهاب إلى أن أيقن استحالة عودته، فخرج من داخله وأخطأ، وأرعى لشهوته العنان. «حلت مشاعرى وغرائزى وملابسى.. كان الجمهور نائماً، وكنت أنت غير موجود، وكان شبقى للأشياء قد ازداد وتعقد...» (٢٧).

إن بطل القصة يبرر خطيئته بأنها قالت له : إنها من ضلعه فلمس ضلعه، فهى التى أغوته، ولكنها تتخلص من الخطيئة مبررة فعلتها بأنه هو الذى فعل، وحين يواجه بالإدانة فى الخارج يسدل الستار، ويظل البطل فى الداخل، جامعاً معه فى الوقت ذاته المرأة الزانية، وجده.. هو وهى يرمزان للشهوة والخطيئة، وجده يرمز إلى القاضى بميزان الدين والقيم، وعندما يخرج هو وهى يغلق على جده الستار: أى على الضمير والدين والقيم .

القصة تبلور ملامح نفسية دالة لإنسان حزين حائر، يعانى من ضعفه الإنسانى الموروث أمام مغريات كثيرة مستفزة، قادرة على قهره وإخضاعه، فيموت دينياً وتاريخياً بالسقوط فى هوة الفعل الحرام .

فى قصة «التحدث» محاولة واضحة لموت «الأنا»، فلقد ظل البطل يجاهد حتى أمات «الأنا» إلا أن هذه «الأنا» راحت تستدعيه وتلحف فى الاستدعاء، فيحدث الموت بشكل عدى،

حيث يتحول وصيرورة التحولات والتغير: «فى الحجر النهر،
النهر الطين، الطين النار، والنار الهواء، وتفرقت عناصر التكوين
والتكون.. منغمساً ومتقوقعاً فى هوى التشكل، ومعلقاً اسمى
فى مشنقة التواجد الزبدى الحقيق...»^(٢٨).

هذا الموت الذى نراه موتاً فلسفياً وجودياً، يدل على عدمية
هذه الحياة وأن الوجود نفسه مجرد زبد يذهب جفاء .

فى قصة «ن.. أقص عليكم كتاب الحزن الدفين» نجد البطل
ينسرب والدم المتدفق فى سرايين الأخرى، مانحاً إياها
الاستمرار والصيرورة بالإنجاب، إلا أنه غير مخصب، وغير
فعال فيسقط وطمثها الشهري دماً فاسداً .. هو يمنح الخصب،
وهى تميت حيواناته المنوية، فامتداده محكوم عليه بالإعدام مع
طمث كل شهر .

فى القصة - أيضاً - موت لجزء من الجسد .. قدميه:
«سألت عن قبرى.. وكان اسمى منقوشاً وتاريخ موتى: ١٥
فبراير ١٩٦٤م فالتقيت مع الميت فى الليل الحزين...»^(٢٩). فيقرأ
الفاتحة على قدميه المبتورتين الترابيتين، ويستحلف الدود المتخم
أن يترك لحمه، وأن يعيد عدمه وجوداً حياً، كحلم الأيام
المنسربة.. ثم يقف يتجاذب أطراف الحديث مع الحى الميت - هو

ذاته - والميت الميت العدمى - قدميه الترابيتين - واستدعاؤهما له، لأنهما لا يزالان فى قائمة الانتظار المنسى، ولا بد من حضوره ميتاً حتى يتم حسابهما .

فى الواقع أن بطل القصة متعلق بالحياة، رافضاً الرحيل إلى قدميه الترابيتين، متعلق فى الوقت نفسه بجسد حبيبته، وفى نهاية القصة نجده راغباً فى الدخول تحت جلدها ليستحم فى نهر الدم حتى يخلصه، لكن الحبيبة ترفض، لأنه نزل بالفعل وطمّث الشهر دماً فاسداً، بعد أن لوّث دمها بالعقم .

القصة توضح من خلال لغتها الشاعرة الأسيانة، أنه برغم موت جزء من جسد البطل فلم يمت كلية، ولكنه يحمل أيضاً دلالة لموت الامتداد والتأثير عبر التاريخ، والتواجد فى الصيرورة، فهو يحمل عقمه بالنسبة للمستقبل، وحامل فى الوقت ذاته إشارة الموت فى الماضى، ويوقن فى حزن بأنه دخل أول ما دخل ليخرج وطمّث الشهر ميتاً: «أنا (ر) يقال إننى ميت .. هكذا قالت (ن)، لكنى مازلت أحمل عقمى وفورة العطاء الكلامية.. لكن على الأرصفة المقابلة أشاهد وجهه ومشنقته، وأحمل مداعبته منذ ثلاثة عشر عاماً علامة وشارة ونذيراً.. فأعرف أننى دخلت الحياة لأخرج مع طمّث الشهر ميتاً ..» (٣٠).

هذه تنويعات على لحن «الموت» شملتها مجموعة «هرمونيا الحزن والعبقرية»، لأن الموت - حقيقة - هو الحقيقة اليقينية الوحيدة، التي يؤمن بها المؤمن والملاحد معاً، ونجده، وقد تجدل في ضفيرة واحدة مع الرغبة في التحقق.. عبر الجسد، عبر المرأة، عبر الجنس، عبر الحب، ولكن اللافت للنظر أن في كل تجليات الرغبة كان يتم نفى (الفعل).. «the Action» ليظل «الفعل» معلقاً في الداخل، كما تعلق البطل بمشقة الداخل في الوقت ذاته .

الحقيقة أن قراءة قضية «الموت» في قصص رفقي بدوي تحتاج إلى قراءة موازية للذات، لأن الفعل دائماً ما يتم - إذا تم - في الداخل، وقد قام بهذه القراءة الموازية د. مجدى أحمد توفيق، ونشرت بعنوان : «الكتابة الاعتراف» - دراسة في مفهوم الكتابة وآلياتها عند رفقي بدوي - مجلة «الثقافة الجديدة» العدد ٣٦٠ - سبتمبر ١٩٩١م - وجاءت قراعتى هذه لتتكامل وتتآزر معها، بهدف جلاء قضية الموت وعلاقتها بالذات في قصص هذا الكاتب.

حينما ننتقل إلى مجموعة «البحث عن حقيقة ما يقال» - ١٩٨٣م - وملتقى وقصة «محب» نجدها تمجد التضحية والفداء

فى سبيل الوطن، يموت محب أثناء القيام بعملية انتحارية كبد العدو خلالها خسائر فادحة، ولكنه الموت الذى يحمل دلالة الحياة.

الموت هنا استشهاد، أى موت إيجابى، واقعى، دينى: «لا تحسبن الذين قتلوا فى سبيل الله أمواتاً، بل أحياء عند ربهم يرزقون».

فى قصة «البق» يتجلى الموت من السطر الأول: «شحك الصدىء لا يجلب غير الأسماك الميتة..» (٣١).

ففى وقت الاستشهاد والعطاء، نجد الانهزاميين - الطابور الخامس - يشكون فى كل شىء، فى اللحظات التى ينزف فيها الدم على أرض الوطن، والمناضلون يرصفون بدمائهم طريق الخلاص، يرفض بطل القصة أولئك المتشككين ومحاولاتهم، فيبعثون له برسالة سب، وبعد قراءته لرسالتهم يجد بقعة فيفقعها على المظروف، ويتركها داخل بقعة الدم .

موت البق هنا يعنى موت المتشككين، المنافقين الخونة، ويحمل الموت فى الوقت ذاته دلالة كنائية ودينية لا تخفى على أحد .

فى قصة «وألقينا بخلاصها فى البحر» تجلى الموت فى موضعين من وهمين: أولهما موت الشمس منذ نكسة يونيو

١٩٦٧م، وتوهم أن ارتفاع أسعار الطوب والأسمنت ناتج عن كثرة بناء القبور التي سنتوسدها، لكن الشمس تخلقت من رحم السحاب، وولدت وابتسمت لما فرشت إشراقاتها في نفس لحظة عبور جنودنا، واقتحامهم مواقع العدو الحصينة: «فابتسمت.. وحين تبتسم الشمس، تجود وتفرش أشعتها الذهبية على أرض الواقع، فتأتى الموسيقى العسكرية عبر الأثير فتنبت الحياة في صدورنا ليعود لأذاننا الحس بالسمع...» (٣٢).

دلالة الموت هنا موت الوهم والخوف والاستلاب، الذى أقامه العدو بتحسيناته، وعجلة إعلامه بأنه الجيش الذى لا يهزم.. هذا هو موت الموت لنحيا أعزاء فى وطننا، كرماء على أرضنا .

تأتى قصة «يرحل النجم.. يبقى الضياء» لتعبر عن موت ميتافيزيقى، وهى مرثية فنية رقيقة، يملؤها أسى رومانسى للأديب الراحل ضياء الشرقاوى، ذلك القاص والناقد الجميل فى صدقه وحياته وعلاقاته أيضاً: «عندما أتى إليك تستقبلنى بالابتسامة، فلقد أخذت معك قبل أن ترحل ضوء عينيك، وتركتنا بلا إشارة، وفى الظلام تحدث الخيانة، هكذا كنا نتصور، ولكن فى الحقيقة أن الخيانة تحدث فى الصباح أمام الجميع» (٣٣).

فى قصة «البحث عن حقيقة مايقال» يحاول القاص أن يطبق

أراءه الوجودية: حرية الاختيار، انتخاب الفعل، ليس على الإنسان فحسب، وإنما على الملائكة أيضاً، ها هو ذا ملاك الموت يتذمر ويضيق بعمله، ويكره أن يترك وراءه الحزن والدموع والثكالى واليتامى، فيفكر فى تقديم استقالته.. مجرد تفكير، فى تلك اللحظة يدمر ملك الملوك الجزيرة تماماً بكل ما عليها: «لماذا اختارنى الملك لأقوم بهذا العمل الشاق.. حقيقة أنا لا أتعب.. كأن الجزيرة، كل الجزيرة باتساع الجزيرة، كأنها طبق أمد أصابعى فأخذ ما أريده فى لحظة، وأترك الباقي.. لكننى كرهت هذا العمل.. كرهت أن أترك خلفى الحزن فى القلوب، والدمع على الخدود.. من حقى أن أطلب أجازة.. أن أغير مهنتى.. أن أغير اسمى..» (٢٤).

هكذا يحمل الموت هنا دلالة قدرية دينية.. ولا خلود لمخلوق أبداً.

تجىء قصة «الاستثارة» لتعبر تعبيراً فنياً دالاً عن موت الإرادة الفاعلة فى الإنسان، وانسحاقه تحت وطأة واقع مؤلم ضاغط.. إن الفعل لا يتحقق إلا فى الظلام، وعندما لا يرى الفاعل، حينئذ فقط تظهر القوة، وتعلن عن نفسها، حينما تضاء الأنوار، ويمارس الآخرون تواجدهم تموت الإرادة فعلاً، تنسحق

تماماً، ويصير الإنسان مقهوراً جباناً: «.. وإننى حين عودتى بعد مشاهدة العرض أكون أكثر استعداداً على تحمل إهانات زوجتى، وأكثر طواعية لأوامرها، وأحس بأن قامتى التى كانت ممتدة ومفرودة، وقوتى التى كانت كقوة بطل الفيلم - حين كنت أدق كراسى السينما عند انقطاع الشريط السينمائى - أصبحت كقوة فأر، وقامتى قصيرة مرنة، وقابلة للانحناء أكثر من أى وقت مضى ..» (٣٥).

يتبدى فى هذه القصة الإحساس الحاد بالدونية، ومن ثم فالموت هنا له دلالة سيكولوجية واضحة من السياق العام .

حينما تأتى قصة «حكاية سيدى الذى ولد عام ١٩٥٠» يتضح خوف هذا البطل المثقف من الموت إذا نام.. لماذا ؟.. فلقد ماتت أمه أثناء نومه، ثم مات أبوه أثناء نومه، ثم هربت زوجته أثناء نومه أيضاً .. وهو يعشق النوم عشقاً غريباً .

إن هذا الموت سمة من سمات الغفلة.. ونتيجة لغفلة بطل القصة توحش كلبه، الذى نهش لحمه، ولعق دمه، ومن ثم فالموت فى هذه القصة موت مأساوي بشع، يقشعر له البدن .

قصة «تجليات الذى مات من وهم التعبقر» تجسد نفساً حائرة قلقة، فيصبح التساؤل الحائر، والتأرجح بين طرفى

النقيض، فى جو معبق بحزن شفيف، ولغة صوفية شفافة سمات بارزة فى بنية هذه القصة المعبرة عن القلق الإنسانى: «قيل إن النفس إذا صفت رأت، وأن الرؤية نور، وأن النور معرفة، حين عرفت سلفاً أن الحزن سيدى، ومليكى مضيت مع نفسى أروضها على ذلك، ولكن نفسى تآقت إلى لحظة فرح.. فخلعت نفسى من حزنى، وخلعت حزنى من نفسى، فأولجنى خلعى لحزنى دروباً وعرة...» (٣٦).

حينما نواصل قراءة هذه القصة نجدها تسير أغوار الداخل، وتبلور صراعاته وتوهمات، وتذكرنا بقول الكاتب الفرنسى يوجين يونسكو: «ذلك الخلاء الشاسع الذى فى الداخل من ذا الذى يغامر بالدخول فيه» هكذا تبدى الموت فى القصة على المستوى السيكولوجى بشكل لافت للنظر .

أما فى قصة «امتصاص» نجد راوى القصة - البطل - وصديقه يسكنان حجرة صفيحية فوق سطح عمارة سكنية، يصابان فى وقت واحد بهبوط شديد وبوخة، ويشخص الطب حالتها بأنها «أنيميا حادة».. لابد أن هناك سرّاً فى الموضوع، ترى ما السر؟.. القصة تلمح إلى أن هناك من يقوم بسرقة دمهما، مستنزفاً دمهما قطرة قطرة أثناء النوم أو الغفلة، القصة

تعبّر عن وجوب اليقظة، ومقاومة هذا الموت البطيء قبل أن تستلب حياتهما تماماً: «وقررت بينى وبين نفسى ألا أنام، قررت أن أظل جالساً مترقباً اللص...» (٢٧).

إذن الموت فى هذه القصة موت اجتماعى، يحمل دلالة حتمية الثورة على من يعملون على موت الإنسان بهذه الطريقة البشعة. حينما نصل إلى مجموعة «هذا ما حدث أولاً - ١٩٨٣م» ونلتقى وقصة «هذا ما حدث أولاً» التى أطلق اسمها القاص على مجموعته، نجد بيتاً ينهار على رعوس ساكنيه، سقط البيت فوق كل الرعوس، وحصد الموت الأرواح حصداً، «كانت عربات الإنقاذ ترسل (سريقتها) المميزة، وكنت أقف بلا حركة مشدوها، وكانت الشمس الكابية الحزينة قد انحسرت جهة الذهاب، كانت أمى وأخى وأختى، وباقى سكان البيت: أم سليمان وزوجها العجوز، والولد منتصر، والولد سعيد، والبنت جمالات تحت الأنقاض...» (٢٨).

يبدو الموت هنا موتاً قديراً، وتم بشكل طبيعى ربما.. ولكنه دال على موت الفقراء، فهو موت اجتماعى ظالم.. موت الفقراء بامتصاص دمهم كما فى قصة «امتصاص»، أو بانهيار البيوت والعمارات التى صدها الغش والطمع فوق رعوسهم كما فى

هذه القصة .

وهنا نشير أن هموم القاص رفقى بدوى الاجتماعية تسيطر على قصصه بشكل ملحوظ، معبرة عن أزمة طبقته، هؤلاء الفقراء من أبناء شعبنا الطيب الصابر، الذين ربما يموتون لصالح الأغنياء بشكل أو بآخر.

فى قصة «كأس برفكت من فضلك» نلتقى والملحن، ذلك الفنان الذى يعتز بألحانه الجادة، وهو يعيش فى مجتمع البار، يحاول بفنه الجاد أن يغير فيه، لكن رواد البار يستهزئون به.. يحاول.. ويحاول، لكنه يفشل، فيفر من هذا المجتمع الملوث الموبوء، ولكن أين المفر؟! .. وما الملجأ؟!، فلقد حوَصر حتى الموت، فلا منقذ سوى العودة، ليصبح واحداً من مجتمع البار.. مجتمع المباءة والتلوث: «لقد أصبح المغنى - ويمرور الوقت - جزءاً لا يتجزأ من البار، وعلامة من علاماته.. وأصبحنا ندخل البار فى صمت الرهبان، خبا الشريط السينمائى فنسينا عللنا التى انزوت بداخلنا، وذبنا مع النغمات، وتمايلت الأعناق طرباً وأسى واستفهاماً، دون أن يجرؤ أحداً على السؤال...»^(٢٩) .

هذا هو الموت الاجتماعى الذى تمليه الحاجة والضرورة، موت يحدث من خلال تحويل قهرى لكل الطاقات الخلاقة إلى طاقات

ملوثة، تلوث المجتمع كله، حتى فنانيه، فلقد تقمص الفنان شخصية السكير، وقام بدوره، صار النادل فناً، فنان هذا الزمن الرديء: «وقفت مكانه على البار، وتلفت حولى، فوجدت شخصاً جالساً على طاولتى، كنت قد رأيته من مدة.. أعتقد أنها بعيدة جداً، قال لى بصوت يشبه الهمس : «كأس برفكت من فضلك» (٤٠)

قصة «الذى فى الداخل» تعبر عن حالة حب مفقود، عاشها راوى القصة - البطل - يتجلى موت «الأنا» فى مقابل الأخرى - الحب، فلقد أدخل فتاته فى داخله، فضغطت، وأماتت «الأنا» بالداخل لتبقى هى، ذلك أدى إلى موت «الأنا» أى موته هو : «أنمتها على قلبى حين أحببتها، فضغطت على قلبى بيديها، وضغطت على الكائن الذى بداخلى فقتلته..» (٤٠) .

تأتى قصة «نوم الفارس» لتلمح إلى انشطار التجربة العاطفية لراوى القصة، وعدم استغراقها لمشاعره، فهو يكتفى بتفتح الزهور وحسب «قلت لأن ما يهمنى ليس الحب، فقط غايتى أن أفتح الزهور..» (٤٢) . فالقصة تعبر عن موت الأمل، الأمل فى أن يكون فارساً، يفجر غشاء البكارة، ويكون أول الفاتحين، لكن الغشاء قد تفجر منذ زمن بعيد.

هذا موت يدل على الانكسار، تبدد حلم الفروسية، فروسية القادر على تفجير بقعة الدم، أو تخصيب تلك الجميلة: «اضطجعت على الصدر، ودخلنا معاً.. كانت بقعة الدم التي انتظرت طويلاً حتى أفجرها، قد فجرها الزمن الماضى الراحل، فأحسست بأننى الآتى على الفرس المهر لأفجر الدم الذى كان قد تفجر، أحسست بأننى أضال من حدوة المهر.. فنمت..» (٤٣) .

فى قصة «عندما تنكسر الأشياء» نجد المحب الصادق يبذل كل شيء فى سبيل حبيبته، وبعدما يعطى قدر طاقته يفاجأ بصورتها منشورة بالجريدة بجوار زوجها : «ركلتنى عندما وقفت السيارة على عتبتيها.. تبخر الماء من جسدى، وأنا أعدو خلف نفسى الراكبة فى السيارة، والنهار الأصفر، و«الجرنال» فيه طالع سعدى، «الجرنال» فيه صورته وصورتها.. عروس اليوم..» (٤٤) .

ها هى ذى تزف لآخر، تزف لأوراق البنكنوت فلا يتحمل الصدمة، يشرد فتدهمه سيارة.. تغطى جثته بالجريدة التى كانت فى يده، المنشور بها صورة حبيبته وزوجها، لتزف فى عرس الدم النازف.. ضحى، لكن منحت نفسها لآخر لاعتبارات مادية، تقتل الحب والروح معاً

موت اجتماعى فيه دلالة موت الفقراء.. موت الصادقين فى عالم ملئ بالكذب والنفاق والزيف، وهيمنة الماديات على النفوس الضعيفة .

قصة «ميثاق شرف» تجسد الصراع بين قوين.. ثم يحتدم الصراع كى لا يبقى سوى واحد فقط: «سرنا نقطع الطريق، وكل منا يهدد الآخر بصاعقته، واتفقنا أنه لا يوجد سوى كرسي واحد ليجلس عليه أحدهنا، وعلى الآخر أن ينتحر..»^(٤٥) .

من ثم كان لابد من موت «الآخر» لبقاء «الأنا» وهذا يعنى أنه موت سيكولوجى بالدرجة الأولى .

وإذا ما انتقلنا إلى «صباح الحب الجميل» آخر ما صدر للقاص رفقى بدوى تبدت لنا رؤية جديدة لفن القص، وتطوراً واضحاً لفهم نور الفن، انعكست هذه الرؤية على مستوى الأداة والتشكيل ونسج اللغة فى أن معاً.. ولا أريد أن أقدم تحليلاً لهذه المسألة حتى لا نخرج عن سياق موضوعنا «الموت.. ودلالاته...» فالمسألة فى حاجة إلى دراسة مستقلة يلزم أن يتوافر لها الجهد والوقت اللازمان، لكننى ألمح فى عجالة: ان اللغة القصصية عند رفقى بدوى تضللتنا كثيراً حينما نحاول استعادتها؛ فقد اختلط فيها الخطابان القصصى والشعرى، لذا فإن نظرية «أدب اللا -

نوع»، هي التي يمكنها تفسير أعماله، لماذا؟.. لأن أعماله تحمل - في كثير من الأحيان - دلالاتها الخاصة، وإيحاءاتها المتميزة، إنه يصهر أكثر من فن في بوتقة واحدة .

في قصة «وقال استقم» نجد الأنجاس هم الذين يسيطرون.. القوادون والسماسرة واللصوص والعاشرات يتحكمون.. الناس تحولوا إلى كتل من العماء تسعى بلا وعى أو بصيرة، المدينة تخرج نجاستها كلما ظهر الخيط الأول من الفجر: «حين جلست على خزائن البلد، نصبت المشانق في كل الميادين، واستجلبت من كافة البلدان رجالاً غلاظاً ونساء عاهرات، وقوادين وسماسرة ولصوصاً، وبدأت البيع والشراء، فاشتريت الزنى بنصف خزائن البلد واشتريت بالنصف الآخر رجال البلد، وأحببت الخراب، فصار سكان البلد كتلاً من العماء.. في كل الشوارع تسير كتل العماء على أرجل وعيون في منتصف الوجه الهلامي، بلا أيد.. رجل أو امرأة.. لا تحديد ولا تجنيس.. تلك المدينة تخرج نجاستها كلما ظهر الخيط الأول من الفجر..» (٤٦).

إن الصراع المادى تحكم، وكاد يميت الروح والقيم النبيلة، وأن النجاة من الموت لا تتم إلا بالفناء في الذات العليا، ولا بد من التوسل بالطاعة إلى العود المنشود لعالم الروح والقيم النبيلة،

ومن ثم لا بد من موت الجسد لإحياء الروح، محرقة الجسد بالعودة للخلوص والتخلص من الشهوة اللا محدودة.

قصة «سفر التعداد .. آية التوحيد» تؤكد على موت «الظل» للبطل منذ آلاف السنين: «منذ متى، أنت هكذا ملازمى؟.. آلاف السنين .. أحاول أخرج منك.. لكنك واقف ومرصود على ..» (٤٧).

أدى ذلك بالطبع إلى افتقاد البهجة، الوقوف فى الأرض اليباب، والدخول فى مدن ملعونة، دفن فيها حياً، سيطر الإحساس بالفراغ، هو ذاته صار فراغاً فى فراغ، رغم أن جسده يشكل كل الكون.. لكنه الكون الجسدى المفرغ من الروح والقيمة، لذا يشعر البطل بمعاناة مريرة فيتمنى الموت، أملاً فى الراحة، مع أن جسده سيوصله إلى جهنم فيقول: «يا جهنم كونى برداً وسلاماً على جسدى النحيل، فالسلام على يوم أموت...» (٤٨).

ها هو ذا الجسد لا يرتوى، فلقد قام برى من أتت من صلبه بطفل وطفلة، لكن لم تبطل عروقه، وهذا يقوده للحسرة والحزن فتموت بهجته، تتحول حياته المعيشة قهراً وحزناً.. ويودع كل شئ، لم يودعه.. لماذا؟.. لأنه لم يجد الجسد الذى يحتويه، رغم أنه احتوى أجساداً كثيرة، فعل الإنجاب لم يتم بينهما اتحاداً أو

مشاركة، تم من منطلق رغبته فحسب، فالثمرة التي قطفتها أكلتها بمفردها، لذلك أتاها مخاضه فأنجبت قيذاً قيدته به، أنجبت قوة، لم تنجب امتداداً، بل جبروتاً.. حينما هزت الشجرة لم تساقط عليه رطباً جنياً، بل أسقطت جمرتين على عينيه فأفقدته الرؤية، وصار منقاداً لجبروتها، تابعاً لشهوتها، من ثم تمرد الجسد على الدولاب الغالق على روحه، وشقه لتخرج روحه خروجاً حسناً، وتدخل دخولاً حسناً، متعانقة والمطلق من أجل خلاص صوفى يزدهر بموت الجسد: «أيها الجسد.. يا جسدي.. يا هذا الدولاب الذي يحتوى.. يغلق على روحى كى لا تجوب المطلق، يا جسدي انفلق وشق الصدر نصفين، تخرج روحى خروجاً حسناً، وتدخل روحى دخولاً حسناً..» (٤٩).

فى أقصوصة «جيفة» تتحد الحبيبة براوى القصة، وتصبح جزءاً منه حينما تكشف مرايا نفسه، تتولد رغبته فى الاحتواء والسيطرة.. تتجلى قواه فينتصر عليها، ويظل محتفظاً برجولته وكبريائه، فبطل القصة هنا قد أمات ضعفه وقهره أمام إغراءات الأخرى.

أقصوصة «صباح الحب الجميل» التى سميت بها المجموعة كلها - عبرت عن حالة من اللالة، طاردت بطل الأقصوصة

صباحات عديدة، فقد الأمل فى كسر ألفة الأشياء ورتابتها، وفجأة لمحها، وهى تخطر أمامه، عابرة تقاطع الطريق فى خيلاء فتسمرت قدماه، مشدوهاً، حينما اندفع منجذباً تجاهها، تدهمها سيارة عابرة، فتصلب لحظة، ثم اندفع فارداً جريدة الصباح فوق جثتها، وتحجرت عيناه.. هكذا يوأد الأمل الوحيد، الذى انتظره طويلاً فى لحظة الموت المباغطة .

فى أقصوصة «صباح الخير يا أمى» تشفى الأم بعد مرض دام ست سنوات تقريباً، تتحرر من فراشها، وترد على ابنها تحية الصباح، ووجهها يشع نورانية، فيستشعر بطل الأقصوصة فرحاً غامراً، لكنه فى لحظة هبوطه السلم، يسمع صرخة تشرخ صدره، فيصعد مسرعاً ليسبل عينى أمه بأطراف أصابعه .

هذا الموت القدرى، يدل فى الوقت ذاته على افتقار بطل الأقصوصة للحنان والحضن الدافئ، فضلاً عن العطاء اللا محدود .

فى أقصوصة «بكرة الذاكرة» يعدم راوى القصة «الآخر» فى ذاكرته، يدفنه فى قبر الذاكرة: «كان يحاول أن يسكتنى، يخرسنى عندما أعلنت للجميع وثائق خيانتة، فاخفى فى تلافيف التلافيف، وقمت بإعدامه فى ذاكرتى.. ثم مضيت أحمل جثته،

باحثاً عن مكان لأقبره فيه..» (٥٠) .

نلاحظ أن «الأنا» هنا قامت بإعدام «الآخر» فتجلى الموت
السيكولوجي، الذي لُحَّ إلى كراهية «الأنا» «للآخر» .
في أقصوصة «هيا .. نذهب لنلعب» يموت رفيق درب الفكر
والأدب، قتلتَه الماديات، وسلبت منه روحه وحدثه، فلم يعد قادراً
على فهم رفيقه وقراءته، فيفقد التواصل بينهما، يفشل رفيق
الدرب في إماتة صاحب الفكر والأدب والمبادئ، هرب من
ممارسة اللعب – أي اللعب الذهني – ليمارس سقوطه الحياتي
الرخيص: «في المرة الأخيرة التي انتزعت فيها من عندها، لم
تكن عيناه بريئتين، وكان البريق الذي يخلفه اللعب قد اختفى من
عينيه..» (٥١) .

هذا الموت الفلسفي.. الوجودي.. العقلي، يدل بالفعل على
ضعف الإنسان أمام مغريات الماديات، ونداء الجسد.
في أقصوصة «الروض العاطر في نزهة الخاطر» تفر الزوجة
طلباً لتحقيق المزيد من الشهوة ، تاركة عطر البنفسج الذي
يخنق الزوج، الأقصوصة تدل على أن من يملك المرأة الشبقة
جنسياً، لا يستطيع الاحتفاظ بها، نظراً لمحدودية القدرة
الجنسية في غالبية الرجال، من ثم يتم موته سيكولوجياً، وهذا
ما حدث .

فى أقصوصة «رجوع الشيخ إلى صباه» يحدث موت للشهوة فيعجز راوى القصة عن ممارسة الفعل، وتصبح كل قدرته محصورة فى خط الهوامش، واستحلاب الأيام المنسربة، لم يعد أمامه سوى قراءة كتب الجنس، لا ممارسته؛ فيتضح هنا الموت السيكولوجى الدال على العجز العاطفى والجنسى فى الوقت ذاته.

فى أقصوصة «انكسار» يجأر الناس بالشكوى من سوء الأحوال وارتفاع الأسعار، وتفشى الغش التجارى، ويتفاقم إحساسهم بالفاقة، فيرغبون الموت طلباً للراحة من معاناة الحياة التى تزداد صعوبة يوماً بعد يوم، ومن ثم يحدث الموت الاجتماعى لأولئك الفقراء المساكين المتعبين.

فى أقصوصة «البعوضة» يتجسد صراع طريف بين راوى الأقصوصة والبعوضة، التى تصر على امتصاص دمه بشكل أو بآخر، البعوضة فى هذه الأقصوصة ترمز للجبايرة والتجار الجشعين، يصارعون ليمتصوا آخر قطرة من دم الشعب.. فالموت هنا موت اجتماعى سياسى فى آن معاً.

فى أقصوصة «السيد يحتفل بعيد ميلاده» يسيطر على راوى الأقصوصة الإحساس باللاقيمة، فيتولد لديه الشعور بالفراغ،

إنه يعيش فى فراغ، فهو من الأشياء الفارغة، التى يجب أن يلقى بها من النافذة مع بداية العام الجديد، فيولد العام، وجثته تحوطها بتحنان دائرة من الطباشير: «كانت الدقيقة الأخيرة من العام طويلة، وكان الفرع والفرح صورتين مرسومتين على وجهه، وكانت الساعة تدق منتصف الليل، وكانت ارتعاشة تلاها مباشرة صوت ارتطام، وكانت الجثة والدم تحوطهما بتحنان دائرة من الطباشير، وعام «جديد قد ولد...»^(٥٢) .

قصة «الأول من يناير» تعبر عن موظف يعانى ضغوط الحياة، فتضيع ذاته، تتبدد، فيهان فى «الأوتوبيس»، والمنزل والعمل أيضاً، فيقرر الانتحار احتراماً لتلك الذات المهانة - من وجهة نظره- ولكنه لم يحترم ذاته، فقد جبن وتراجع عما قرره، وظل عاجزاً عن تنفيذ القرار.

وإذا كان الموت فى أقصوصة «السيد يحتفل بعيد ميلاده» موتاً فلسفياً وجودياً، دلّ على عبث الأقدار بحياة الإنسان، وجعلها حياة مفرغة من القيمة والمعنى والهدف، فإن الموت فى أقصوصة «الأول من يناير» موت سيكولوجى، يدل على تبرم وضيق راوى الأقصوصة بالحياة، وهو يتصف بالتردد والإحجام عن إتيان الفعل نظراً للملابسات كثيرة معاكسة .

وأقصوصة «ليلة زفاف السيد أحمد» تصور علاقة غامضة بين السيد أحمد، ورجل يدعى «سهماوى» فسهماوى هذا دائماً يتحرش بالسيد أحمد بسبب وبلا سبب، والسيد أحمد لا يملك إلا الابتسام والانحناء والتأسف أمام سهماوى، .. ثم تأتى ليلة زفاف السيد أحمد، فيدعو كل الأصدقاء والمعارف، ويدعو أصدقاء سهماوى، بل يدعو سهماوى نفسه، وفى حفل الزفاف يفاجأ الجميع بأن العروس هى أم سهماوى بلحمها وشحمها، ويتمزق سهماوى غيظاً، فيندفع بكل غيظه وغضبه إلى «الكوشة»، وييده مدية، لكن أمه خلعت فردة حذاءها بسرعة البرق، وضربت سهماوى على وجهه أمام المدعوين .

ربما يُستنبطُ من سياق الأقصوصة أن الأم كناية عن السلطة، وسهماوى ابن السلطة، ولكن السلطة إذا أرادت أن تتخذ غيره بديلاً، فستستغنى عنه، بل تضربه بالحذاء، لو حاول أن يرفع رأسه، أو يدافع عن مكانه.

ومن ثم نجد الموت فى الأقصوصة موتاً سيكولوجياً وسياسياً فى آن معاً .

أما أقصوصة «الوصية» نجد أنها منذ البداية وحتى النهاية تؤكد على الموت كحقيقة يقينية، فها هو ذا الجد.. ثم الأب بينان

قبريهما، وقبور أحفادهما حتى قبل ميلاد الأحفاد، حتى تكون هذه القبور عبرة شاخصة لكل من تسول له نفسه السقوط في دائرة الخطأ أو الحرام، أو ينسى فيتذكر، ويعرف بأن هذه القبور هي مرقدته ونهايته، فلا يفعل سوى الخير، والخير فحسب. لكن هذه القبور - في حقيقة الواقع - حددت الطريق سلفاً أمام أصحابها، فلم تترك لهم فرصة الاختيار، أو التمييز الحر بين الصواب والخطأ من خلال الاحتكاك المباشر وواقع الحياة، فحكمت عليهم بالموت، وهم أحياء يرزقون، فكان الاختيار الوحيد المتاح أمام الإنسان هو : مواجهة الموت بالحياة فهدم القبور : «دلنا أبى لسبع، وأدبنا سبعاً، وصادقنا سبعاً.. وبكل قوتي رفعت فأسى، أى فأسى.. واندفعت أضرب.. أضرب قبرى بالفأس حتى سويته بالأرض...» (٥٣) .

عاش الإنسان حياته إلى أن يواجه الموت حياته قدرياً، وهكذا كان الموت في هذه القصة موتاً فلسفياً ووجودياً في الوقت ذاته . ونخلص مما سبق إلى إن الموت هو الحدث الرئيسى فى مجموعة «صباح الحب الجميل - ١٩٩١م»، يسيطر عليها من البداية حتى النهاية، والدليل على ذلك أن ست قصص قد انتهت بالموت الفعلى، وبقية القصص كان الموت فيها بالقوة أو التقدير .

وحيثما يغيب الموت صراحة في بعض الأقاصيص تحل محله
أبنية إضافية تحمل مضمونه مثل : الرحيل، السفر، الهجرة،
الوداع، فإذا كان الموت يعنى غياب الفعل الفاعل، والمؤثر في
المكان أو الزمان في قصص القاص، فإن هذه الأبنية هي غياب
فعلى ونفسى فى آن معاً، وعلى صعيد واحد، إن كل هذا الغياب
سواء كان رحيلاً أو هجرة أو وداعاً أو سفراً، أو موت فعل
الفاعل نفسه قد ترك لنا أمرين دالين معبرين:

أولهما : الحيرة والضياء، انطلاقاً من وجهة نظر الفلسفة
الوجودية .

ثانيهما : مدى الجنون الذى تعايشه «الأنا» إذا أرادت أن
تتوافق وواقعها، فلا بد أن تعيش جنون هذا الواقع بكل
متناقضاته .

الهوامش

- ١- فخرى فايد - مجلة «نادى القصة» عدد مايو ١٩٦٩ م .
- ٢- حسن الجوخ - حوار مع أديب شاب معاق - جريدة «الحياة» المصرية فى ٢٣ / ٧ / ١٩٨٣ م.
- ٣- د. أحمد محمد عبد الخالق: «قلق الموت» سلسلة «عالم المعرفة» العدد - ١١١ - مارس ١٩٨٧م مطابع الرسالة - الكويت - ص ٧ .
- ٤- المصدر السابق نفسه - ص ٤٢ ، ٤٣ .
- ٥- جاك شورون: «الموت فى الفكر الغربى» - سلسلة «عالم المعرفة» العدد - ٧٦ - أبريل ١٩٨٤م - ترجمة كامل يوسف حسين - مراجعة وتقديم: د. إمام عبد الفتاح إمام - مطابع الرسالة - الكويت - ص ٢٣٦ .
- ٦- المصدر السابق نفسه .
- ٧- قصص : «الحب.. والحكمة» ص ١٤ .
- ٨- جاك شورون: «الموت فى الفكر الغربى» سلسلة «عالم المعرفة» العدد - ٧٦ - أبريل ١٩٨٤م - ترجمة: كامل يوسف حسين - مراجعة وتقديم : د. إمام عبد الفتاح إمام - مطابع الرسالة - الكويت - ص ١٠٨ .
- ٩- المصدر السابق نفسه - ص ١٦٦ .
- ١٠- قصص : «هرمونيا الحزن والعبقرية» - ص ١٠ ، ١١ .
- ١١- جاك شورون: «الموت فى الفكر الغربى» سلسلة «عالم المعرفة» العدد - ٧٦ - أبريل ١٩٨٤م ترجمة : كامل يوسف حسين - مراجعة وتقديم: د. إمام عبد الفتاح إمام - مطابع الرسالة - الكويت - ص ٧٥ .
- ١٢- د. مراد عبد الرحمن مبروك: «الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة فى مصر (١٩٦٧ - ١٩٨٤)» سلسلة «دراسات أدبية» عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ١٩٨٩م - ص ١٨٨ .

- ١٢- قصص «هرمونيا الحزن والعبقرية» - ص ١٥ .
- ١٤- المصدر السابق نفسه - ص ٢٣ ، ٢٤ .
- ١٥- المصدر السابق نفسه - ص ٢٦ .
- ١٦- المصدر السابق نفسه - ص ٤٩ .
- ١٧- المصدر السابق نفسه - ص ٤٧ .
- ١٨- المصدر السابق نفسه - ص ٥٦ .
- ١٩- جاك شورون: «الموت في الفكر الغربي» سلسلة «عالم المعرفة» العدد - ٧٦ -
أبريل ١٩٨٤م ترجمة : كامل يوسف حسين - مراجعة وتقديم : د. إمام عبد الفتاح
إمام - مطابع الرسالة - الكويت - ص ١٢٤ .
- ٢٠- قصص «هرمونيا الحزن والعبقرية» - ص ٧٤ .
- ٢١- المصدر السابق نفسه - ص ٧٩ .
- ٢٢- جاك شورون: «الموت في الفكر الغربي» سلسلة «عالم المعرفة» العدد - ٧٦ -
أبريل ١٩٨٤م ترجمة : كامل يوسف حسين - مراجعة وتقديم : د. إمام عبد الفتاح
إمام - مطابع الرسالة - الكويت - ص ١١٠ .
- ٢٣- قصص «هرمونيا الحزن والعبقرية» - ص ٩٣ .
- ٢٤- المصدر السابق نفسه - ص ٩٥ .
- ٢٥ - المصدر السابق نفسه - ص ٩٧ .
- ٢٦- المصدر السابق نفسه - ص ٩٩ .
- ٢٧- المصدر السابق نفسه - ص ١٠٠ .
- ٢٨- المصدر السابق نفسه - ص ١١١ .
- ٢٩- المصدر السابق نفسه - ص ١١٤ .
- ٣٠- المصدر السابق نفسه - ص ١٢٢ .
- ٣١- قصص . «البحث عن حقيقة ما يقال» - ص ٣١ .
- ٣٢- المصدر السابق نفسه - ص ٤٢ .
- ٣٣- المصدر السابق نفسه - ص ٦٥ .
- ٣٤- المصدر السابق نفسه - ص ٧٤ .

- ٣٥- المصدر السابق نفسه - ص ٩٠ .
- ٣٦- المصدر السابق نفسه - ص ١٠٤ .
- ٣٧- المصدر السابق نفسه - ص ١٢١ .
- ٣٨- قصص : «هذا ما حدث أولاً» - ص ١٠ .
- ٣٩- المصدر السابق نفسه - ص ١٧ .
- ٤٠- المصدر السابق نفسه - ص ١٨ .
- ٤١- المصدر السابق نفسه - ص ٢٨ .
- ٤٢- المصدر السابق نفسه - ص ٢٢ .
- ٤٣- المصدر السابق نفسه - ص ٢٤ .
- ٤٤- المصدر السابق نفسه - ص ٣٨ ، ٣٩ .
- ٤٥- المصدر السابق نفسه - ص ٤٢ .
- ٤٦- أقاصيص : «صباح الحب الجميل» - ص ٨ .
- ٤٧- المصدر السابق نفسه - ص ١٢ .
- ٤٨- المصدر السابق نفسه - ص ١٣ .
- ٤٩- المصدر السابق نفسه - ص ١٨ .
- ٥٠- المصدر السابق نفسه - ص ٢٤ .
- ٥١- المصدر السابق نفسه - ص ٢٦ .
- ٥٢- المصدر السابق نفسه - ص ٢٩ .
- ٥٣- المصدر السابق نفسه - ص ٥٢ .

عبر المسافة بين المساكين .. وكلامهم

بعين الراصد اللماح، ومن خلال لغة البوح راح القاص محسن يونس فى مجموعته الثانية «الكلام هنا.. للمساكين» يحرث أرض واقعه الخشن، ويتوغل داخل أحراش النفس، مستفيداً من التجارب السابقة فى هذا اللون، باحثاً فى الوقت نفسه عن مساحة جديدة لفن القص، فى وقت تشابهت فيه كثير من النماذج، وتمائلت الأصوات القصصية بشكل يمجه النوق السليم، وأصبحنا نتوق إلى إبداع جديد أصيل، يعانق روح المعاصرة بلا حذقة أو زيف، تسليح هذا القاص بروح المغامرة حتى يحط قدميه فوق أرض بكر .

والأرض البكر، التى حط القاص فوقها قدميه، هى أرض ريفنا الساحلى، التى حملت أخلاطاً من البشر والغزاة واللهجات والتجارب والصراعات ومتغيرات عديدة، منحتها مذاقاً خاصاً،

وهى بالطبع بيئة غنية، ومعين ثر، يرفد تجارب القص، وخاصة أن ريفنا الساحلى لم يحظ بعد بالاهتمام الواجب، إلا فى روايات معدودة وقصص قصيرة قليلة.

وها هو ذا محسن يونس يقدم فى هذه المجموعة ثلاث عشرة قصة تكشف عالم تلك البيئة بأسلوب خاص، تستبطن حيوات ناسها، طارحاً بلغته القصصية الخاصة شهادات حية، ذات دلالات اجتماعية ونفسية وسياسية، تحير العقل وتحزن القلب، وتحمل بين سطورها واقعاً متفاعلاً ومفردات تلك البيئة من أناس وحيوانات وطيور وأسماء وأمواج ودور فقيرة وحلقات لبيع الرزق المتاح .

ومن يتسنى له قراءة قصص المجموعة قراءة متأنية تتأكد له ملامح رؤية فنية خاصة، تستعيد كشف الأبعاد والزوايا، وتتفهم دور الفن الجاد المسئول.

قصص «الكلام هنا.. للمساكين» تنتمى إلى الواقعية، وإن حاول الكاتب أن يمزج فى بعضها بين اتجاهات فنية مختلفة، إنما ظل للاتجاه الواقعى بصفة عامة الغلبة والسيادة فى أكثر القصص.

الواقعية تسعى لتصوير الواقع، وكشف أسرارها، وإظهار

خفاياه، ترى أن الواقع العميق شر في جوهره، وأن ما يبدو خيراً ليس في حقيقته إلا بريقاً كاذباً أو قشرة ظاهرية.. على حد تعبير أستاذنا الدكتور محمد مندور في كتابه «الأدب ومذاهبه» فالقصص متواليات واقعية لها أبعادها وفهمها الخاص للواقع والحياة .

هذه الرؤية الواقعية، التي وعّاها، وتمثلها محسن يونس، وهو يكتب قصصه، قد سيطرت على زوايا نظرتة إلى شخصه وطبيعة مآسيها، وأساليب تناولها، وهذا ما سوف يتضح من خلال قراءتنا لموضوعات القصص، وكشف نماذجها من واقع الحيدة .

وعلى الرغم من إيماني بأن عرض أو تلخيص القصة قد يفسدها ويظلم كاتبها، حينما تقدم مجردة من سياقها الوثائقي الدال إلا أنني مضطر أمام هذه المجموعة بالذات، ويرجع ذلك لسببين :

أولهما: أن المجموعة طبعت طبعة خاصة محدودة، ولم يتح لكثير من القراء أو نقدة الأدب الاطلاع عليها .

ثانيهما : أن ما نبديه من ملاحظات نقدية حول هذه المجموعة لا تفهم تماماً ولا تكتسب أبعادها إلا من خلال العرض، وكشف

خلفيات الموضوعات، وتجليات الصراع الدائر بين شخصياتها المؤثرة فى مجريات الأحداث والمواقف .

وسأقوم بعرض القصص عرضاً متتالياً، قصة بعد قصة حتى لا تستغرقنى قضايا مجردة، تغرى بتتبع تفاصيلها، وتبعدنا عن قصص المجموعة، التى يجب أن تكون صلب هذه القراءة.. ثم نحدد السمات المشتركة بين قصص المجموعة ككل، ويعد ذلك نبذى ما يعن لنا من ملاحظات حول المجموعة، دون الخروج عن معطيات النص القصصى، أو لى عنقه بهدف مناصرة مدرسة أدبية، أو نظرية نقدية على غيرها .

ففى قصة «الولاية» التى صدر القاص بها مجموعته نرى الصياد خليفة يطمح فى إثبات الولاية لنفسه، ويتوسل لذلك بشتى الوسائل، لكن الشيخ مصطفى شيخ القرية، ينافس خليفة، ويقف له بالمرصاد، يحقر من شأنه، ويعرى أوهامه أمام الآخرين لتظل له السلطة الدينية، وحينما يتغلب خليفة على حماره الجامح ويخضعه لإرادته، يسرع الشيخ مصطفى إلى الحمار، ويمسك بحبله: «فيعود الحمار إليه يربطه، ويعود يطلقه، ويجرى يأتى به، وكان يصيح فى الناس المعجبين، يقول: تعرفون سرى؛ أنا ولى؛ أنا ولى» وصلت الكلمات إلى الشيخ، فرجع

عجولاً إلى حيث كان، وأمام الناس فعل الذى منع نفسه من فعله، جذب ياقة خليفة، وطوح به بعيداً عن الدابة وأمسك هو بحبلها»^(١).

القصة تعتمد على السخرية من أدعياء الولاية وجهلة المتصوفة، الذين يخدعون السذج لتمتلى بطونهم وجيوبهم بلا مشقة، وقد اعتمد القاص وعول في هذه القصة، وبعض قصص أخرى على أسلوب الحكاية الشعبية البسيط التركيب، ومن ثم وصلت رسالته الفنية ببساطة ويسر .

قصة «يفتل الحبل» تصور رجلاً خشناً فظ الطباع، أراد أن يكون ولده رجلاً قوياً قادراً على مواجهة الشدائد: «اندفع إليه الرجل يطلب منه بجعير أن يدافع عن نفسه، تسلل ذراعه تحت إبط الشاب، نخ لتحت، واستقام فجأة، ومعها تطوح، وبولده طوح، وبذراعه من مكانها خلص، فطار الشاب مترين.. بعدها انهبد بالأرض، ضحك الرجل، وخلف السور المرأة عضت على راحة يدها، وشبت على أطرافها..»^(٢).

هذا الرجل يؤمن بأن الشدائد تصنع الرجال، ويعرف بأن الإنسان يمر من ثقب الدنيا إلى وسعها، القصة تجسد حكمة وخبرة هذا الرجل، الذى يضرب بكل المبادئ التربوية عرض

الحائط، يربى ابنه ويعلمه الرجولة بطريقته الخاصة، القصة اعتمدت على الوصف الخارجى دون التغلغل فى الداخل، ومحاولة سبر أغواره بشكل يتوازى والخارج، ومن ثم انحدر الخط الفنى عن المستوى المنشود .

فى قصة «الدهس مستمر».. «ركب الولد زغلول حمارهم، وأوقع الجدة أمونة، وحمارهم هذا ما إن يضع نفسه فوق ظهره، ويلكزه فى جانبه حتى يطير، الولد زغلول يعشق أن يطير وحينما يطير يضحك ولكنه بينما يطير، ويضحك ظهرت الجدة أمونة أم العبابدة، كأنها برزت من تحت الأرض، ودخل الحمار برأسه فى صدرها، وألقاها على ظهرها، ورفعت ساقها إلى أعلى، وداس الحمار برجليه فى بطنها..»^(٣) .

القصة تحكى حادثة دهس الحمار لهذه السيدة العجوز، وهذا الحمار يملكه رجل يدعى «صبح» وامراته «سبيلة» وسرعان ما أتى العبابدة، وعيونهم تطق شراراً، وأنوفهم يخرج منها الزفير لافحاً، وصرخت «سبيلة» حين رأتهم يضربون أبواب المنادر بأقدامهم، ويفتشون فيها، وحين ذهبوا إلى المندرة القبلية خرجوا يحملون ولدها من ذراعيه وساقيه، حينما جاء الرجل «صبح» والد زغلول أبعدده رجل من العبابدة، وامراته التصقت

به، والتف العباددة حول الولد، الذي لم يعد يرى إلا من فوق الأكتاف، وتنهال عليه الأسئلة الحادة المتوترة عن كيفية دهس الحمار للجدة أمونة، ينتهى الموقف بأن يشتري العباددة الحمار، رغماً عن صاحبه بثمن بخس، ويصرون من خلال موقف يدخل فى إطار الفكاهة السوداء - على تمثيل كيفية وقوع الحادث على مرأى من القرية كلها، هذه الجزئية بالذات من القصة - فى نظرى - لا ضرورة لها؛ فلم تضيف جديداً فقد انتهت القصة عند جملة «وجعلوها لصق رجلها»^(٤)

القصة صورت فناً جبروت الأقوياء وذوى العزوة على الضعفاء المساكين، وكيف تكون القوة الغاشمة منطلقاً لسيطرة الظلم الأعمى، تميزت القصة ببعد رمزى مفتوح يحفز القارئ الواعى إلى أعمال ذهنه، وتنشيط مخيلته، وهى قصة لا يعيبها إلا نهايتها بذلك الموقف الزائد على مجريات السياق وفنية القص.

فى قصة «الكبائر» نرى مجموعة من الصبية يلعبون فى الوسعاية، عصر يوم حار، والمعلم محمود شيخ الصيادين يقعد مع امرأته وبناته فى شرفة بيته، وهو رجل غنى قوى، كبير من أكابر القرية، يشتمه أحد هؤلاء الصبية - بلا سبب تقريباً - ثم

آخر، ويشتمه المعلم محمود، ثم يمسك شغيل عند الرجل بالولد، ونجد شيخ الصيادين لا يعاقب الولد، بل يتحقق منه، وتخبر أمه بسفالة ابنها فتحضر، وتضرب الولد وينتهي الموقف: «لم تعرف ماذا تقول، ولدها درويش هذا يستحق الموت، عضت على أسنانها، ولوت بوزها، وفجأة تراجعت إلى الوراء، وفجأة قفزت على ولدها درويش، هجمت عليه، وكانت تعجن بقبضاتها في جسده..» (٥).

القصة تجسيد وشرح لمغزى الحديث النبوى الشريف :
«من أكبر الكبائر أن يلعن الرجل والديه قيل يا رسول الله: كيف يلعن الرجل والديه؟ قال: يسب أبا الرجل فيسب أباه، ويسب أمه»

يشعر القارئ - فى رأى - بأن فكرتها جاءت جاهزة، ولم تضاف جديداً إلى وعى المتلقى، وكأنها فصلت لمعنى معد سلفاً، لم تفرضه طبيعة الحدث القصصى، أو الموقف الفنى .

فى قصة (الصارى) نرى محروساً، وهو صبى يعمل بهمة لدى الحاج عمر، ولد خفيف الظل، نشيط الحركة .. ذات يوم يسقط من فوق الصارى فتقطع شفته، وتتناثر دماؤه على المركب والمياه، تدور الحوارات والمناقشات المتوترة بين عائلة الحاج عمر

وأم الصبى، وفى نهاية الأمر يمنح الحاج عمر الأم جنيهاً
فتطبق عليه يدها، وتشق طريقها إلى البيت، وتظل واقفة عند
الباب تنتظر ولدها محروساً أن يعود من مستشفى البندر .
القصة برهنت على قدرة كاتبها على الوصف الفنى الدال،
وعمقت روح المأساة الكامنة بين طبقة الكبار وطبقة الصغار،
استطاع القاص السيطرة على الحدث، والتركيز على بؤرة
موضوعه، ولم تغره الأشياء الهامشية على الرغم من جاذبيتها
فى مثل هذه الأحوال، تضمنت القصة رمزاً يضع القارئ يده
عليه بسهولة.

فى قصة «الحن» نتعرف على وهىبة ابنة العوايدة، امرأة
مات زوجها فترفض كل طقوس الحزن، تتمرد عليها، تلك
الطقوس التى تبالغ فيها النساء، ليس حزنأ على الفقد بل تفريغأ
مقنعأ لما فى نفوسهن، ترتدى وهىبة القميص الأحمر، وتنطلق
تتمشى على طول شاطىء البحيرة أمام رجال نوى نظرات
جائعة: «وكان القميص الذى تلبسه وهىبة يهفف ملصوقأ مرة
بصدرها العالى، ومرة بأوراقها التى تلعب، تلعب...»^(٦).

«ترفض الأرملة الشابة التى مات زوجها فى البحيرة أن يقتل
جسدها حزنأ عليه، طقوس مائمتها الخاص حسية خالصة

ومتفردة، وحرزنها جسدي وعضوي حتى النخاع فهو رفض الأحشاء نفسها للفقدان، وهو حس كاوٍ لا يمكن أن يدجن في غلاف تقليدي من العادة والشعيرة، لكي يمكن السيطرة عليه واحتواؤه، الحزن هنا حسي لا خضوع له...»^(٧).

في قصة «أغنية العصفور والأسد» نجد العم آدم المريض تفرغه النهاية، وتطارده أشباح الموت، فيروح يركض هنا وهناك مضطرباً، محاولاً التشبث بأوهي أسباب الحياة، يدمره إحساس قاتل بأن الحياة قد خذلت، ورفضت امتداد جنوره «كناخلفه، ولم يتوقف هو عن الجري أبداً، عرفنا أنه يقصد الوسعاية، قال: إن فيها شمساً، سمعناه يتكلم بكلام كثير، بعضنا أكد أنه صار يخرف، وعند هذه الكلمة استدار، وصاح أن عقله مثل الحديد المحمي، وشخط فينا أن نبتعد عنه، ولانتبعه، ونحن مشينا على مهل، وهو استمر يجوس بين الأزقة، وعند طلربة المياه بجانبها شجرة الجميز، استند على الجذع الطالع من الأرض...»^(٨).

هذه القصة الحالة وصفت أصدق المشاعر الإنسانية ببساطة أسرة، وأوضحت قدرة متميزة على السرد القصصي، وتمثل الحالة النفسية للبطل، إلا أن الرسالة التي أراد القاص توصيلها من خلال القصة جاءت غامضة بلا داع .

فى قصة «الضوء أأمر» يمرض الجد فىهدأ شجار الأولاد فى الحوش ويصمت الراديو، وتبذل المحاولات لعلاج الجد من قبل الأطباء طبّقاً لنصح شباب العائلة، ثم من قبل المشايخ الملبوسين نظراً لاعتقاد الجدة، ثم تتوفى الجدة فجأة، ويحمل نعشها فوق الأوتومبيل، ثم تلمح القصة لعلاقة عاطفية بين راوى القصة وابنة عمه أميمة، علاقة تتصف بالصدق والطيبة والتمرد فى أن معاً .

القصة تدعو إلى مواجهة الجهل والخرافات، والأخذ بأسباب العلم، الذى يشفىنا من الأمراض، ويجعل ضحكاتنا تعلو وتعلو . نلاحظ : «أن وهيبة فى (الحنن) ترفض ارتداء السواد على زوجها المتوفى، وتخرج إلى الحياة الرحبة، ضاربة عرض الحائط بأعراف الحزن وشعائره، والعم آدم المريض فى (أغنية العصفور والأسد)، الذى يرتقب الموت يسمع (ملكة) العجوز تلقن زوجته مراسيم التعديد عليه، وهو حى، فىصبح فيها، ويلقيها خارج المنزل، وهى مفارقة ساخرة، والجدة فى (الضوء أأمر) تستقدم رجلاً تلبسته العفاريت لعلاج الجد، فىلقى الجد الموقد فى حجر الرجل،

والقصص الثلاث السابقة هى ثلاثية للموت والحياة؛ فوهيبة

ذات البدن الفائر فى القصة الأولى تتمرد على الموت، وترفض أن تصبح أرملة إلى الأبد، وأدم يتشبث بحلم البقاء فى (الثانية)، أما فى (الثالثة) يصبح حلم الحب بين الراوى وأميمة مرادفاً للثورة، وإن بدت عالية النبرة، ولا علاقة لها بالسياق...»^(٩).

فى قصة (عجينة الطين) نجد شاباً ساخطاً، ينظر إلى كل الأشياء فى غضب وتبرم، مغتاضاً من نفسه ومن قريته، ومن الشاويش سالم وكوكب زوجته وابنتهما لوزة، وكثيراً ما تناقضت أفعاله ورغباته: «أجد على وجهها الضياع مخلوطاً بالحيرة، أشعر عند هذا أنها تقترب منى، حتى لتكاد يلتصق داخلها بداخلي، وحين اقترب أنا لا تحتملنى .. أريد أن أقول لها شيئاً، ولا أستطيع، أنكسف، منكبى ملتصق بمنكبها، وأمى ليست موجودة فى البيت...» و«لما قامت لوزة نامت لى .. نامت لى، وانزعجت، شخطت فيها، وأنا أحطم جسدها هذا الأبيض الناعم بيدين من مخالب، لاتعرف الرحمة: «أنت مثل أبك وأمك، هربت منى وبكيت أنا...»^(١٠).

القصة عبرت فى عفوية وبساطة عن مكنون النفس الإنسانية وتناقضاتها فنجده يصرخ: «يا جنية البحيرة أعطنا صدرك نرضع منه الحنان والقيمة. قيمة أننا ناس ليسوا مساجين.. أنا

أفندى إذن أتعلم فى المدارس أخذ الكتاب، أفك طلاسمة واحدة واحدة، أتعلم.. البلدة سور من حديد مسلح هكذا علمتنى الكتب أقذف من فمى بصقة...»^(١١).

ويتضح بعد ذلك أن هذه القصة حققت قدراً كبيراً من الجودة، وأثرت بشكل أو بآخر فى عدد من النماذج القصصية، التى نشرت فى الآونة الأخيرة .

وقصة «الكلام هنا.. للمساكين» التى عنون القاص محسن يونس بها مجموعته تحكى خيانة شيخ البلدة مع ليلى العزباء، وإصرار عثمان رجل كوثر على فضحه وتعريته أمام أهل القرية، فيستولى على ملابس شيخ البلدة حينما خلعها أثناء إحدى ممارسته الآثمة وليلى العزباء، ولكن شيخ البلدة هذا يستعين بخفيه، وقريبه، ويتغلبون على عثمان ويرمون به بتهمة سرقة ملابس الحاج شيخ البلدة وكبيرها: «وقف عثمان رجل كوثر بصديرى الحاج، وسرواله، تتدلى تكته بين ساقيه، وتعلقت نظرات الحاج به طويلاً، وبعد هذا فرقع بإصبعيه فى الهواء، فانقض «سلامة» الخفير، ورجل قريب الحاج يخرجان رجل كوثر من الصديرى، وصرخ لأن قرصة فى ثديه جعلته يتلوى، وارتخى بدنه إلى أسفل...»^(١٢).

رأينا خيانة الحاج شيخ البلدة وكبيرها من زوايا متعددة، ومن خلال مواقف دالة موحية، سردها القاص بحنكة، وإن توشحت القصة بوشاح امتزج فيه الرمز بالغموض، وقد وظف الكاتب في هذه القصة أسلوب الإنجيل، ووفق في ذلك إلى حد كبير، ومن ثم توافرت للقصة أكثر من عامل من عوامل النجاح والتأثير .

في قصة «مراسيم» نشعر بجمال ودفء علاقة صادقة حميمة بين طفل وجدته العجوز، الجدة تحب الطفل حباً شديداً، ولا تستطيع فراقه، لكن والده يصر على أخذه معه إلى المدينة؛ لينخرط عاملاً في مهن العمار، راحت الجدة تعارض وتتوسل مرة بعد مرة، ولكنها في النهاية، وتحت إلحاح وقهر الحاجة ترضخ، ثم تذبل وتموت بغياب ابنها وحفيدها في هذه الدنيا الواسعة: «كانا يغيبان، وهى ظلت تراهما، لم تخفض عينيها، كانا يغيبان نادتا عليهما، عرفت أنهما لم يعودا يسمعانها، تصاعد التراب إلى أنفها، وعطست، وضعت يدها على جانبها الأيسر، وجدت أن هنا دقاً يتبعه دق، وعرق الرقبة انتفض، والنخيل تمايل ثم أسود، ثم اختفى...» (١٣).

هذه القصة، تثير قضية اجتماعية إنسانية تربوية خطيرة،

تجسدها مأساة أولئك الأطفال الذين يحرمون من أبسط حقوقهم الاجتماعية والإنسانية، وللأسف أصبحت نسبتهم - وفقاً لأحدث الإحصاءات العالمية - ترتفع يوماً بعد يوم، وبخاصة في عالمنا الثالث «حينما خارجاً من باب البيت، جرت الجدة تلحقهما، قالت لولدها إن الولد حين يكبر، ويعى الدنيا كيف تسير، سوف لا يحب هذا اليوم...»^(١٤).

في قصة «المدينة رجل ثمل» نتعرف على الفرق بين طبيعة الحياة في القرية وطبيعة الحياة في المدينة بعين راوٍ طفل، امتاز بدقة الملاحظة والقدرة على الوصف وصدق الحس، نرى هذا الطفل من خلال زيارة عمته وزوجها لهم في قريته، يرصد مفارقة ساخرة سوداء، تجسد ثقل المأساة وعنقوانها على مستوى القرية والمدينة معاً، تجلى موقف الطفل (القاص) من المدينة من خلال هذا الجزء من القصة «أتت العربية، وركبت هي العربية، لم تنظر لى، بعد هذا جدتى حجلت حول العربية وسلمت، وكان صوتها خافتاً، قلت لها: ارفعى صوتك يا جدة، وجم أبى، وأنا فرحت لأنى لم أذهب...»^(١٥).

وتأتى القصة الأخيرة في هذه المجموعة بعنوان «موت الجياد» من خلالها نرى رجلاً مشلولاً، يعانى أمراض

الشيخوخة، لكنه يصر على أن يذهب إلى سوق البندر، كما كانت عاداته، مستقلاً حماره، يساعده ويراقبه - شفقة عليه - ولداه: «وفى الخنقة التي تنفتح على السوق انشد اللجام وتوقف الحمار، وجاس الرجل بعيونه في الزحام والناس، وقفز القلب، فالنسوان النسوان يزحمن السوق، وبعضهن ينحنين على الأشياء ينتقين، وأرخی الرجل اللجام فصار الحمار في وسطهن، والقدم الحية تلامس مؤخرة، عجيزة، جانب ردف، هذا لحم حى وطرى، تلامس مساً هذا لحم غض جامد، والحمار سائر، هذا لحم رجل مثله ما رغبه، واللمسة جاءت هباء...»^(١٦).

على الرغم من كل ذلك يحس الرجل، بل يتأكد بما لا يدع مجالاً للشك بأنه قد انتهى، وسقط دوره لتتنامى الحياة ، وتتوالد الأنوار، وتتواصل الأجيال .

القصة اعتمدت على نموذج إنسانى نادر، التقطه القاص بذكاء لافت، وقدمه مرسوماً على الورق بكل زخمه وتفصيله، أنموذج فريد، لا يمكن أن يضيع من ذاكرة القارئ، تحقق لهذه القصة المركزة مستوى بفضل تفهم كاتبنا تفهماً واعياً لطبيعة بطله، وأصول فنه.

تكشف هذه المجموعة من القصص عن خصائص عامة

أنجزها كاتبتنا **أولاًها** : استخدام اللغوى المتميز، الذى يسقط أية حواجز بين اللغة الفصحى ولهجته الساحلية، فقد نحت «لغة جديدة حقاً، هى لغة الشعب الأصيل فى روحها وجوهرها، وتراكيبها ومفرداتها، فى مضمونها وشكلها دون الإخلال بالفصحى..»^(١٧). وهو «يبدأ من قصصه الأولى المنشورة، بمغامرة بهيجة فى اللغة، مغامرة لها وقع النجاح، وهى تهجين، وتطويع خاص به وحده، بين الفصحى وعامية الريف الساحلى، ونحن نعرف أنه من عائلة صيادين بدمياط، ولكننا نعرفه على الأخص من خلال هذه اللغة، التى ينحتها ويروضها ويسلسلها لتجعل من عالمه النصى كياناً متفرداً، وحضوراً قوياً...»^(١٨).

ثانيتهما : رصده الجيد للحظات خاصة مختارة، تتعمق بدأب ووعى مواقع محددة ومحدودة، مواصلاً الإيغال فى تلك اللحظات «التي تتفجر فيها أحشاء المجتمع الشعبى الحقيقية بفعل التناقض الحاد والصارخ بين أنماط القيم وأنماط الاستهلاك والتطلعات المفزعة..»^(١٩). ويتم ذلك من خلال طرحه لمشكلات واقعية بمفهوم فنى مغاير - يستقطر روح الفقد على المستوى الفردى والعام فى آنٍ .

ثالثها : قدرته الواضحة على توظيف التراث الشفاهي، ذلك التراث الذي حفر في ذاكرته منذ الطفولة الباكرة، راح ينهل منه كمخزون خصب، تفاعل وقضايانا المعاصرة، معيداً بذلك الحياة لعاداتنا وتقاليدها وأساطيرنا، تلك التي خجلنا منها، وواريناها أعماق الشعور كل تلك العصور، برغم أنها تمثل هويتنا القومية الأصيلة .

رابعها : اعتماده الفاهم على أسلوب وروح الحكاية الشعبية في بناء قصصه وتشكيل عوالمها الموحية، يقول الناقد إبراهيم فتحى: «تقدم الحكاية عند محسن يونس الفرد كله داخل الحياة الاجتماعية في لقطة واحدة.. وخيط السرد واضح نقي يوصل حكمة الجماعة عن طريق إثارة الدهشة وإمعان النظر، ونسيج الحكاية ليس إجابة على سؤال في المحل الأول، بل اقتراح تتكشف دلالاته أمامنا فوراً، يضيف طابعاً ملحمياً على حكمة عميقة..»، وهو فنياً، قد استطاع أن يحطم الحواجز بين هموم وطموحات الذات وهموم وطموحات الجماعة .

وخامستها : «تأتى هذه المجموعة - أيضاً - لتكسر حصار النشر، ولكى تقول - من بين أشياء كثيرة - إن التحقق الجديد فى فن القصة القصيرة كان عنصراً هاماً للرد على أزمة الحركة

الاجتماعية للظاهرة الثقافية في السبعينيات..» (٢٠).

أما السلبيات التي اعتورت هذه المجموعة القصصية، فقد لمحنا إليها في أكثر من موقع أثناء القراءة، حتى لا تأتي كل السلبيات دفعة واحدة في نهايتها، فمن المستحسن للناقد أن تتسلل نتائجه وأراؤه داخل نسيج الرؤية النقدية ذاتها، وهذا - طبعاً - لا يمنع من الإشارة لبعض سلبيات عامة ظهرت في قصص المجموعة ككل :

(١) عدم الدقة في اختيار عنوان المجموعة، فالعنوان المختار «الكلام هنا.. للمساكين» تقريرى طويل وغير دال، ووضع النقطتين فيه لا قيمة لهما، كانت هناك عناوين في قصص المجموعة يصاح كل منها أن يكون عنواناً دقيقاً للمجموعة ككل.

(٢) استخدام الكاتب للعناوين الجانبية أو الأرقام جاء غير موفق غالباً، لم يوظف فناً، ويمكن الاستغناء عنها بواسطة نقطى القول، بل هذا الاستخدام يوقف تدفق حركة السرد، ويعرقل انطلاق الحدث الدرامى .

(٣) لم يراع القاص في بعض جملة القصصية جمال التركيب اللغوى، فقد راح تحت تأثير مغامرته اللغوية يحطم قوالب بعض الجمل، ويفتت موسيقاها دون ضرورة فنية .

(٤) إهمال الكاتب تصويب الأخطاء الطباعية لمجموعته،
وتنقيتها.

وهذه السليبيات لا تنتقص من قيمة هذه المجموعة القصصية
الهامة، ولا تحط من قدر كاتبها الطموح الجاد .

الهوامش

- ١- المجموعة ص ٢٠ .
- ٢- المجموعة ص ٢٢ ، ٢٣ .
- ٣- المجموعة ص ٣٠ .
- ٤- أي عند السطر الأول في صفحة ٣٤ من المجموعة .
- ٥- المجموعة ص ٤٢ ، ٤٤ .
- ٦- المجموعة ص ٦٤ .
- ٧- إوار الخراط - مختارات القصة القصيرة في السبعينيات - مطبوعات القاهرة ١٩٨٢م - ص ٢٧ .
- ٨ - المجموعة ص ٦٧ ، ٦٨ .
- ٩- مصطفى كامل سعد جريدة المساء القاهرية في ٢٩ / ٤ / ١٩٩٠م. - ص ١١ .
- ١٠- المجموعة ص ٨٢ ، ٨٤ .
- ١١- المجموعة ص ٨١ .
- ١٢- المجموعة ص ٩٨ .
- ١٣- المجموعة ص ١٠٦ .
- ١٤- المجموعة ص ١٠٦ .
- ١٥- المجموعة ص ١١٦ .
- ١٦- المجموعة ص ١١٩ .
- ١٧- د. سيد البحراوى - رسالة إلى محسن يونس - مجلة (أدب ونقد) العدد ٢٧ مارس / أبريل ١٩٨٨ - ص ١٣٧ .
- ١٨- إوار الخراط - مختارات القصة القصيرة في السبعينيات - مطبوعات القاهرة ١٩٨٢ - ص ٢٤ ، ٢٥ .
- ١٩- د. سيد البحراوى - رسالة إلى محسن يونس - مجلة (أدب ونقد) العدد ٢٧ مارس / أبريل ١٩٨٨ - ص ١٣٧ .
- ٢٠- إوار الخراط - مختارات القصة القصيرة في السبعينيات - مطبوعات القاهرة ١٩٨٢ .

الركض خلف الأمل المتوهج

صاحب مجموعة «البئر» الداخلى طه، أحد فرسان القصة المصرية القصيرة المعاصرة، وواحد من جيل الستينيات، جاء من أعماق الريف ليؤكد أصالته، وإضافته، حاملاً إحساس أرضنا ومعاناتها، وشوقها إلى الحرية والعدل، وقدرتها على التجدد والعطاء، وقد قصاصو هذه الفترة بتجربة طموحة، ومعرفة واعية بأسرار فنهم، وفدوا بمعاناتهم فى مزج خبرة الحياة بالثقافة، وشجاعتهم فى الإقدام على المغامرة، تبلورت هذه الشجاعة فى الفكر والفن والسلوك.. وبعد معاناة صعبة صمدوا فى الميدان، ولم يفروا، بل اكتسبوا أرضاً جديدة، سحبوها من تحت أقدام سابقهم، وإن كانت هناك بذور لم تؤت ثمارها .

حينما نلتقى وقصص الداخلى طه فى «البئر» من خلال قراءة متأنية، ونظرة موضوعية نجد أن الواقع.. والتمرد.. وقوة الإرادة بوائر ثلاث تتداخل وتتقاطع وتتلاحم، وتشكل فى النهاية سمات

بارزة، تحدد ملامح القص لدى كاتبنا المثابر «فثمة علائق وشيجة بين الداخل والخارج، بين الخاص والعام، وبين الحيز المكانى والوطن، تتبلور وتتخلق من خلال منظور كلى، يراعى النسب والأبعاد الزمانية والمكانية، ويعكس - فى الوقت ذاته - اتجاهات الكاتب ورؤاه الفكرية، إلى جانب ديناميكية ملحوظة، تترى، وتتواصل بفضل تعانق الصور المعبرة بالمواقف الدالة، وصولاً إلى بناء محكم وفق تشكيل فنى واعٍ، يستفيد من المنجز الإبداعى السالف بقدر ما يستفيد من المنجز الإبداعى الحاضر، فى توفيق متناغم، ومصالحة محمودة»^(١).

سنتناول هنا هذه السمات البارزة بالقراءة من خلال قطاعات طويلة، لها جذورها، ووجودها الحى فى قصص هذه المجموعة، التى احتوت على عشر قصص قصار، وهذا ما سيحتم علينا البحث عن لحظة الصدق فى أعماق النفس الإنسانية، نتناول هذا النموذج أو ذاك، محاولين الوصول إلى النموذج الفنى المتوائم مع واقع.. وتمرده وقوة إرادته، وقد يتطلب هذا سرد فقرات عديدة من القصص، لكن هذا سيجعلنا نتفهم روح القص، ويمكننا أيضاً من تبين المستوى الفنى، وأعتقد أن هذا المنهج النفسى فى القراءة لايزال قادراً على الإنفاذ إلى ما خلف

الظاهر، وكشف بواطن الأمور من خلال تأمل واع لذلك «التيار الشعورى» فى قصص المجموعة .

ففى قصة «السطح والقاع» المنشورة بجريدة الجمهورية - يونيه ١٩٦٦، نرى الواقع يتجسد فى صوة تناقض مأساوى يجثم على صدر القرية، فالفوارق بين شخوص القصة تكمن فى القاع، وتظهر فى الوقت المناسب لتعكر الصفو، أو تحطم الحلم، برغم هذا الواقع نجد الحب ينحت طريقه داخل النفوس السوية، ويتربع فوق القلوب، فالحب الرومانتيكى بين (علم) ابن البلد الأصل وعطيات لا ينكر: «.. حتى إذا وقعت عيناها عليه، تحرك قلبها البكر، وتربعت الفرحة على خديها الحمراءوين، وعلا صدرها الأبيض، وربما لم تصدق فى بادئ الأمر - وحينئذٍ ستعتمد إلى الدبوس الذى تثبت به شالها الزرعى، وتغرسه فى طرف أصبعها بحذر حتى إذا أحست ببعض الألم، وأدركت أن الذى يجلس هناك «أبو الأعلام» بحق وحقيق فستستند إلى الجدار حتى لا يغمى عليها أو تجن»^(٢)

وعلى نفس المستوى من حرارة العاطفة تتنفس المشاعر العاطفية بين «شهربان» وأبى زغلول، بطل القصة يلحظ ذلك جيداً، وفى الوقت الذى يختفى فيه أبو زغلول فى الظل، ويتوارى

يتحرك «علم» مواجهاً الواقع، مشكلاً العمود الفقري للقصة، يتجسد أمله في العثور على فتاة أحلامه (عطيات)، وتقوى إرادته، فيضفى على نفسه المظهر اللائق، ويذهب والفرحة تملأ قلبه، وأحلام اليقظة تمرح في مخيلته كي يخطب فتاته، لكن فجأة يطفو الواقع القاتل فوق السطح الكاذب، ويرفض المعلم (خليل) زواج ابنته من علم فيصدم، ويتحطم الأمل: «لم يملك المعلم خليل نفسه فاستسلم لضحكة صاخبة، وقبل أن يتبدد صداها، راح يعطيه درساً في الأصل والفصل، وأصابع يده التي تتفاوت، ورحم الله امرءاً، و... و... و...»^(٣).

في تلك اللحظة تكتسى إرادة (علم) بالكبرياء، ويحقر من شأن هذا الواقع المعاكس من خلال المعادل الموضوعي الموظف جيداً: «.. وقبل أن يشعل السيجارة السمسون الأخيرة، وجد نفسه يقارن بينها وبين العلبة الونجز من جهة، وبين ما قاله المعلم خليل من جهة أخرى، وبحركة لا إرادية ألقى العلبة التي كان يحتفظ بها دائماً، ثم ضغط عليها بحذائه الأسمر و...، مّضى»^(٤) إننا من خلال رؤيتنا لهذه الصراعات الداخلية والخارجية في حياة إنساننا المعاصر نرى خيطاً رقيقاً خفياً يحفز النفوس النقية إلى كل ما هو جميل وأصيل في هذه الحياة.

إن قصة «السطح والقاع»، تنتمي إلى مذهب الواقعية، فالقاصُّ يتناول مشاكل المجتمع ومظاهر البؤس والفاقة، تروح تحتها طبقات الشعب العاملة بهدف إيقاظ وعى الجماهير، ودفعها إلى حل تلك المشاكل بطريقة أو بأخرى، إلا أن القصة تمثل هبوطاً فنياً في الخط البياني لأعمال كاتبها برغم صدق ملاحظاتها للواقع الاجتماعي في تلك الفترة، ونحن هنا لا نقصد «الواقع الفلسفي»، إنما نقصد «الواقع اللغوي» الدلالي .

أما قصة «البئر» التي أخذت المجموعة اسمها، والتي تعد بحق رائعة الداخل طه، فقد قدمت صورة حية وفاعلة ودالة لواقع القرية في صعيد مصر بشقيه النفسي والاجتماعي من خلال تعانق شخصيات: هانم بنت سليمان، وزكى ابن خلف بياع البيض، وعبدالله أبى خميس والمعادل الموضوعي، مستخدمة الغريزة الجنسية بشكل راق جميل، عندما نقرأ وصف القاص للواقع القروي الخشن نراه كائناً حياً، يتفاعل وشخص القصة مؤثراً ومتأثراً في آن معاً، وهذا هو الخلق والإبداع الحقيقي : «الدرب ممدد على الأرض، لا ينهض أبداً.. فارد رجليه.. رأسه عند ضريح الشيخ على، وأقدامه عند بيوت العرايفة، عريان أجرد... والشمس عافية وقادرة، تقول وتطول..

تحرق ظهره المجعد بلا ذنب.. والبيوت قصيرة.. حذاء، حيطان
بعين واحدة لكنها مسربة بأسرار الدنيا، والأبواب موصدة،
لاتبوح بشيء عارفة وساكتة.. من البداية للنهاية..»^(٥) .

تجلت مقدرة أدينا في توظيف المعادل الموضوعى توظيفاً
جيداً لخدمة ما يريد توصيله بأسلوب هادئ فيه همس الفن،
مبتعداً عن المباشرة : «دلفت إلى الدرب كلبة فاطمة أم همام
المعسفة، تتبعها كلاب الدنيا، فى وفاق تام.. وقفت الكلبة فى
محاولة لمعرفة آخرتها.. تلكأت الكلاب الباردة.. بان عليها
الخرج، فنظرت لبعضها البعض، ثم زامت، ولما زايلها الحرج
سكتت...»^(٦) .

وكان هذا كافياً ليصطدم رأس هانم بنت سليمان - بطلة
القصة- بحائط الواقع الصلب فتفريق على حقيقة الواقع، الذى
تعيشه، ومن ثم تبدأ على الفور تنظم علاقاتها ومفاهيمها على
ضوء رؤية جديدة مغايرة، يتبدى لها الواقع كأسماء البحر -
الكبير يأكل الصغير دون رحمة، والبقاء للأقوى! - فيشتعل
الجسد برغبة جامحة، لا تملك ردها: «تقدم الكلب الغريب، تشمم
مؤخرة الكلبة، دار حولها ثم وثب فوقها بغتة.. التصق بمؤخرتها
فى حدة فتقلصت الكلبة وتداخل جسمها، هبطت هانم بنت

سليمان من فوق العتبة، وقعدت على الأرض، افسحت ما بين ساقيها...»^(٧).

فى تلك اللحظة يصبح تنفيذ الرغبة لدى هانم بنت سليمان هو الأمل اللوح، الذى يراودها، فتشرع باحثثة عن الطرف الآخر حتى ينزع الفتيل، ويفجر اللحظة المأمولة، يتحقق الأمل ضاربة عرض الحائط بهذا الواقع الأسن : «الجسم الغض أثقلته العافية، لوحت له بالرغبة المبيتة فركبته عفاريت الأرض.. نفسها فى الفعل، لكن النفس بنت كلب...»^(٨).

وكان التقاء هانم بنت سليمان بعبدالله أبى خميس، هو التقاء الرغبة المتأججة بالرجولة الطاغية، فتفجرت اللحظة بكل عطائها فى صورة رفض جامع لذلك الواقع الظالم: «وحتى لا يبقى أحد أحسن من أحد - بدون وجه حق - تناولت حجراً صلباً مديباً، غير عابئة بالحكايات القديمة ووصايا الآباء للأبناء، ثم أحكمت التصويب.. وقبل أن تلتف حولها الأشباح والأحراش قذفت به «وش» البئر المختوم فانبجس الماء.. كالدّم...»^(٩).

وإذا كانت قصة (البئر) قد نشرت بمجلة (القصة) - سبتمبر ١٩٧٤ - فإن ثالث قصة تعايش واقعنا الريفى قصة (طير أخرس) نشرت بمجلة (الكاتب) أبريل ١٩٧٥م - حينما نقرأ

هذه القصة نجدها تصور الواقع النفسى القاتم للقرية المصرية، وذلك الإحباط، الذى منى به الإنسان المصرى، فالبيوت قميئة مصدورة، والمرارة تملأ الحلق، والسعال الجماعى يبلغ مداه ممتزجاً بالدم، والقاص لا يجهل ما جعلنا نتردى فى هذه الحال، فهو يندد - من خلال لغة الفن - بالانتهازيين المتلاعبين بقوت الشعب والمتاجرين بمصالحه، نجد الداخلى طه فى قصصه يقوم برحلة، متوغلاً داخل أعماق النفس الإنسانية، محطلاً واقع النفس بمهارة، من خلال لغة قادرة على القول الدال .

بعد هذه المعاشية لواقع وتمرد الإنسان واختبار قوة إرادته فى ريفنا فى القصص الثلاث، ينقلنا القاص إلى أعماق المدينة الصاخبة فى معاشية فنية أخرى لواقع وتمرد وقوة إرادة إنسانها المطارد.. والقصص الثلاث ، التى تشكل لنا معالم هذه الرحلة فى المدينة هى «رافعة من النوع الأول»، «الدائرة والفرجار» و«مصباح علاء الدين لا يعمل بالكيروسين» فضلاً عن قصة «التراجع» التى امتزجت فيها روح المدينة بعوالم الأسطورة. حينما نلتقى وجهاً لوجه مع القصص نجد أن قصة «رافعة من النوع الأولى - المنشورة بجريدة المساء أكتوبر ١٩٦٧ - ترسم واقعاً اجتماعياً غير متكافئ من خلال تجسيد ملامح

بطل القصة المريض ذى الثمانين عاماً، مصاحباً حفيده فى رحلة
مضنية على المستوى النفسى والواقعى والاجتماعى والسياسى
فى آن معاً، بحثاً عن الشفاء وراحة القلب فى مدينة بلا قلب -
على حد تعبير الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى - : «لكى تعود
للأشياء طبيعتها فلا بد أن يعطى كما أخذ، فماذا يكون العطاء؟..
سينتظر، حتى يحين هذا فسيظل ينتظر.. وقد يطول به الانتظار
أعواماً فيسوقه إلى القلق.. وقد يؤدي به القلق إلى التفكير فيما
عسى أن يكون تحقيقاً للتعاذل... و...» (١٠) .

هكذا نرى أن القصة تثير قضية العدل، وتلح على ما حدث
بعد نكسة ٦٧ من خلال التساؤل الحائر، حينما تجيش الآلام
والآمال بصدره، وتتصارع الأفكار فى رأسه يرتطم بطلنا
بالواقع المأساوى بعد النكسة، تتفجر ثورة فانتازية داخله،
وسرعان ما يلتحم البعد الفانتازى والبعد الواقعى فى القصة
لتزداد عمقاً وتأثيراً: «إن رأسه قد امتلأ بثقوب كثيرة،
فيتحسس فى رفق وتؤدة، وقبل أن يتأكد من عدد الثقوب يحس
أن رأسه يتضخم حتى يملأ الحجرة، ثم يحتوى الجدران
والمقاعد، ويبتلع الشوارع والبنائات، فتمرح العربات بطنيتها
المزعج داخل رأسه، وتحلق الطائرات، ويجن سائقو القطارات،

ولن يكف الأطفال عن اللعب فى الحوارى رغم ذلك.. وإذا حاول أن يطاردهم فسيختبئون فى الثقوب العديدة التى تملأ رأسه»^(١١).. هذه القصة الحالة لايعيبها سوى نهايتها المباشرة.

عندما نقرأ قصة «الدائرة والفرجار» نصدم بذلك الواقع المتباين بين المادة والروح مع بطل القصة، الباحث عن صدق الصداقة والأصدقاء فى عالم يزخر بالزيف والنفاق والعداء والإجرام: «أخرج من جيبه قطعة مالية صغيرة، ثم تركها تسقط من بين أصابعه بلا مبالاة.. وعندما اصطكت بأرضية الشارع المسفلتة، وانبعث منها رين عذب قال فى نفسه : ليت الأصدقاء كقطع النقود»^(١٢).

حينما نستمر فى قراءة هذه القصة نلاحظ هبوطاً فنياً فى الخط البيانى يكاد يقارب ذلك الهبوط الذى لاحظناه فى قصة «السطح والقاع»، فبرغم ثراء التجربة القصصية التى تطرحها القصة، ودقة الملاحظة التى تجلت فيها إلا أن صوغ التجربة فنياً جاء مباشراً، بل هناك من الحواشى اللغوية ما ترفضها فنية القصة القصيرة، ولا أريد أن أقرر حقيقة تبدو معروفة: إن فنية القصة القصيرة بوجه خاص تحتم أن يكون لكل كلمة، بل لكل حرف وظيفة ضرورية فى عملية البناء الفنى .

وقصة «مصباح علاء الدين .. لا يعمل بالكيروسين» -
المنشورة بجريدة المساء نوفمبر ١٩٦٨م - ثالث قصة للداخلية
طه نلتقى معها وواقع المدينة واضعاً أذنيه الحساستين فوق
الصدر، شاعراً - فى الوقت نفسه - بهسيس الأرض، مبدعاً
قصة تشبه القصيدة الشعرية المدورة، تركز منذ البداية، وحتى
النهاية على إيقاع شعري على مستوى الرؤية والأداة: «فى دورة
المياه كان الماء يزمجر داخل الأنابيب.. يندفع نحو الصنبور
المغلق، وعندما يفشل فى اختراق فتحة الصنبور، يرتد إلى
الخلف بسرعة .. يأكل بعضه، النقط الكبيرة تبتلع النقط
الصغيرة، تسحقها.. وضع أذنه على الحائط.. الحائط ملساء،
أحس برغبة ملحة فى تحسسها بباطن يده ففعل.. بشرة المدير
ملساء أيضاً، تماماً كالصابون المستورد، الذى يستعمله دائماً..
نقل قدمه اليمنى، وأذنه اليسرى تلتصق بالحائط.. استمر ينقل
قدمه لى أن يرفع أذنه عن الحائط.. هبط الدرج.. تابع
الأنابيب، وهى تتلوى.. صوتها أكثر ارتفاعاً فى الأزقة..» (١٢) .
يستطرد القاص مكملاً خلفية تلك الصورة الرمادية الداكنة
لذلك الواقع فيقول: «وكما توغل فى الأحياء الخلفية تزايد صوت
الماء عن ذى قبل، إذا وضع يده على سبب معقول لزمجرة الماء

داخل الأنابيب فسيكون فى مقدوره أن يفعل شيئاً قبل فوات الأوان، قبل أن يهشم الماء الأنابيب ويكتسح المدينة»^(١٤) .

برغم أن هناك سلبيات كثيرة، كائنة متواجدة، وقتامة الواقع تحزن القلوب، وتكتنف النفوس الحرة الواعية، نجد كاتبنا متفائلاً حالماً بالمدينة الفاضلة : «عندما ينتهى من هذه المهمة. العثور على سبب معقول لزمجرة الماء داخل الأنابيب فلن يسمح بسرقة عين الشمس بعد ذلك، سيجمع حزم الضوء، ويوزعها بطريقة الخاصة.. إذا تمكن من هذا فستختفى أمراض الروماتيزم من أحياء كثيرة...»^(١٥) نكتشف ونهاية القصة حقيقة أن مصباح علاء الدين.. لا يعمل بالكيروسين، وإنما يعمل، ويؤتى ثماره بواسطة مواقف أخرى، لا يعرفها إلا أصحاب الآمال العراض، أولئك الذين يحملون أرواحهم على أكفهم ثمناً لما يؤمنون به.

أما قصة «التراجع» - المنشورة بمجلة القاهرة - أغسطس ١٩٨٨م. فتجسد مأساة فتاة جادة جميلة، اتصفت بالطهر والاستقامة، والتزمت بالجادة على حد تعبير أستاذنا الدكتور طه حسين، وحينما تعمل فى أحد الفنادق تقع فريسة لنظرات الزبائن النهمه وكلماتهم الملساء الناعمة، تحاصر بإغراءات

عديدة: «أشار لها أحدهم: الكثيرون الذين يملأون البهو.. اللعبة الرخيصة كالعادة؛ يلفت نظرها بإصبعه الضخمة الطويلة إلى قطرات الماء المكبوبة عمداً فوق الطاولة الرخامية المصقولة.. كانت قطرات الماء مكورة ومنتصبة، وبيضاء كحبات بلورية صافية..»^(١٦)

بعد أن يصف القاص ذلك العالم من خلال الصورة المعبرة مستخدماً «الFLASH باك» كاشفاً، كل خلفيات، الصراع الموار داخل ذات الفتاة، التي راحت تقبض على الجمر وحدها، يبلور لنا موقف الفتاة الدال على صلابة الإرادة في زمن فقد الموقف والإرادة: «أخذت طريقها من جديد.. خطوة .. والثانية، ثم قفزت فوق الطوار الضيق في زعر، كانت عربية فارهة تنطلق كالسهم مخلقة وراءها غباراً لا ينتهي، وفي مرآتها مجرد بنت عادية تتراجع بسرعة إلى الخلف...»^(١٧).

بعد هذه المعاشية لواقع المدينة في هذه القصص الأربع نقلنا الداخلي طه بثلاث قصص: «لعبة الجياد» و«الحارس والأوعية المثقوبة» و«مخاوف زوج عصري» إلى جزر ومدن عتيقة غريبة في جو مغلف بعوالم الأسطورة، وهنا يستفيد من المنجز التراثي، ففي قصة «لعبة الجياد» المنشورة بجريدة (العمال)

أبريل ١٩٧٢م - يشم الحاكم رائحة الثورة ضد الوضع الضاغط
الظالم، فيسيطر عليه القلق والاضطراب، وتطارده المخاوف:
«الصمت نوى مزعج ممزوج بوعيد عاصف، فمن أين يأتيه
الأمان؟!.. تتصاعد ذرات الصمت من أفواه الرعاع، تتجمع طيلة
النهار، وفي منتصف الليل على وجه التحديد، وقبل أن يستغرق
في النوم تتحول إلى ناقوس من نحاس خالص، تحركه أيد
خرافية...»^(١٨).

وحتى تظل السلطة في الجزيرة هي المستفيدة دوماً - بحق
وبغير حق - كان لابد أن يجمع الحاكم حكماءه للتشاور،
والبحث عن ألعاب التمويه والخداع، وسرعان ما يتفتق ذهن
أحدهم عن فكرة فيقول: «نصنع بالونة ضخمة نستقبل فيها
أناتهم قبل أن تتصاعد إلى طبقات الجو العليا، قبل أن تتحول
إلى جياذ تصهل، وتركل الفراغ بحوافرها...»^(١٩) فيسر الحاكم،
ويسند إليه مهمة حكيمة الخاص، ويضع في يده كل السلطات،
بل يطلق يده في الرقاب، وتكون البالونة المقترحة نوعاً من
التجوال في أرجاء الجزيرة، وبعثرة الآمال الكاذبة في محاولة
لتخدير المشاعر الثائرة، وتهدة للجياذ الجامحة: «مضت ليال
سبع قبل أن يتمكن تابعه الأمين من الاهتداء إلى بالونة الأمل،

جاء البلاد طويلاً وعرضاً، ولكنه قبل أن تشرق شمس اليوم الثامن وضع يده على المنشود، أغدق للحاذق العطاء، ثم قفل راجعاً.. كنت البالونة غريبة حقاً.. ظل الأتباع يتحدثون عنها أياماً عديدة، فغشاؤها الخارجي يتألف من طيات كثيرة كروافد احتياطية.. أما فوهتها فتفتح وتغلق تلقائياً كلما تطلب الأمر ذلك.. هذا إلى جانب جهاز الجذب.. الذي يعمل إلیاً، مستمداً حركته من تعاقب الليل والنهار..» (٢٠) .

على الرغم من كل تلك الاحتياطات لم تصمد البالونة، وظلت أنفاس الشعب الحارة الثائرة تتحول إلى تأوهات، وحينما تفجرت الثورة في النهاية لم تتأثر بيوت الفعلة، فقد كانت وعناق صوفى مع الأرض الطيبة .

حينما نقرأ قصة «الحارس» والأوعية المثقوبة - المنشورة بكتاب (كتابات معاصرة) ١٩٦٩م - نجدها تتشابه وقصة «لعبة الجياد» جواً ولغة وأسلوباً ورؤية، فقد كانت القصة ساعية موفقة نحو الاتجاه الصحيح لمثل هذه النوعية من القصص، تجلت ونضجت تماماً في قصة «لعبة الجياد» إذا ما وضعنا في الاعتبار تاريخ نشر القصتين، ومن ثم أثرنا عدم قراءتها حتى لا نكرر الكلام نفسه مرة أخرى .

أما قصة «مخاوف زوج عصري» - المنشورة بمجلة «صباح الخير» أغسطس ١٩٧٢، فقدت جسدت هواجس ومخاوف الإنسان المصري أثناء فترة للحرب واللاسلم، التي اكتنفها الضباب، وسيطرت عليها التعمية السياسية والفكرية، وعربد خلالها التمويه المخادع، فيرى القاص الأعداء يقبلون على ظهور «الجياد الأسطورية المطهمة.. ملثمون كفرسان العصور الغابرة، تعلو رعو سهم الخوذات النحاسية..»^(٢١)، ثم يقارن بطل القصة بينه، وبين الأعداء فيقول: «وأنا أعزل.. بلا سيف أو جواد.. إذا حاولت أن أتعقبهم اعترضتني كلاب الصيد الوحشية، فلا تدعني إلا هيكلًا عظيمًا»^(٢٢) ثم يصور الكاتب إحساس قاتل للبطل بالحصار، الذي يحيط به من الجهات الأربع فينسحب وزوجته داخل القوقعة، وتبهت ملامح الحياة والأشياء والأصدقاء، وسرعان ما يروح في نوم هادئ، و.... عميق.

في ختام هذه القراءة لمجموعة (البئر) للأديب الداخلي طه يتأكد لنا أن الأديب الجاد الأصل لا ينفصل عن قضايا مجتمعه، ولا يبتعد عن مشاكله السياسية أو الاجتماعية أو الفكرية، فهو يشارك فيها، ويعايشها بوجدانه معاشة فنية واعية، يستلهمها الرؤى، مضيئاً الطريق أمام جماهير شعبه،

التي تضع عن ثقة أمانة الكلمة وشرفها بين يديه، وهذه الثقة
تحتّم عليه أن يجند نفسه دائماً لخدمة هذا المجتمع بكل
إخلاص، يجلو الحقائق مبصراً أو مبشراً بكل ما هو إنساني
نبيل، راكضاً يوماً خلف آماله المتوهجة .

الهوامش

- ١- الداخلى طه «البئر» سلسلة «قصص عربية» الهيئة المصرية للكتاب عام ١٩٩٠م - كلمة الناشر .
- ٢- المصدر السابق نفسه - ص ٩٩ .
- ٣- المصدر السابق نفسه - ص ١٠٤ .
- ٤- المصدر السابق نفسه - ص ١٠٤ أيضاً
- ٥- المصدر السابق نفسه ص ٩ .
- ٦- المصدر السابق نفسه، ص ١٠ .
- ٧- المصدر السابق نفسه ص ١٢ .
- ٨- المصدر السابق نفسه ص ١٩ .
- ٩- المصدر السابق نفسه ص ٢٣ .
- ١٠- المصدر السابق نفسه، ص ٨٦ .
- ١١- المصدر السابق نفسه، ص ٨٧ .
- ١٢- المصدر السابق نفسه ص ١٠٧ .
- ١٣- المصدر السابق نفسه، ص ٥١ .
- ١٤- المصدر السابق نفسه ص ٥١ ، ٥٢ .
- ١٥- المصدر السابق نفسه ص ٥٢ .
- ١٦- المصدر السابق نفسه، ص ١٢٣ .
- ١٧- المصدر السابق نفسه ص ١٤٢ .
- ١٨- المصدر السابق نفسه ص ٦٧ .
- ١٩- المصدر السابق نفسه، ص ٧٤ .
- ٢٠- المصدر السابق نفسه ص ٧٦ .
- ٢١- المصدر السابق نفسه، ص ١٢٣ .
- ٢٢- المصدر السابق نفسه ص ١٢٣ ، ١٢٤ .

تأويل حلم السكك البعيدة

القاص على عيد كاتب هذه المجموعة، صدر له فى مجال القصة القصيرة «زمن الفيضان» عن سلسلة كتاب المواهب - ١٩٨٥ - ثم «أبناء النهر» عن سلسلة إشراقات أدبية بالهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٨، وهذه هى مجموعته الثالثة فى نتاجه الأقصوصى.. فضلاً عن إبداعه لرواية قصيرة، ومجموعة من قصار القصص، وعدد من المسرحيات ذات الفصل الواحد، لا تزال مخطوطة، لم تصدر بعد .

قدمت له الإذاعة بضع سهرات درامية، كما قدم له التليفزيون: «أحلام الوحوش»، و«تجاعيد الليل»، و«حكاية امرأة فى الأربعين»، ويجرى الآن إعداد فيلم للسينما عن إحدى قصصه .

مجموعة «حلم السكك البعيدة» - التى نقرأها الآن - تضم بين دفتيها ثلاثيات ثلاث: «ثلاثية حلم السكك البعيدة»، وتحتوى

قصص: (حبيبة)، (جاد)، و(أسعد).. ثم «ثلاثية الخوف»، وتضمنت قصص: (آه ياليل)، (اختفاء بهية)، و(المستخبي).. ثم «ثلاثية المطر» وتشتمل على قصص: (أمطار الصباح)، (أمطار الظهيرة)، و(أمطار الليل) - ثم «خمس أقاصيص قصيرة» هي: (يوم الترقى)، (الرجم)، (أسماك الشتاء)، (نحو النهر) و(طفلة) ويختتم كاتبنا هذه المجموعة بأربع قصص، جاءت على التوالي: (الغريقان)، (طفلة في العشرين)، (مشهد السكة الحديد)، و(تجربة عشق).

يستطيع القارئ أن يستنبط مما سبق، ومن خلال القراءة المتأنية للمجموعة أموراً ثلاثة محددة تتلخص في:

١- أن القاص على عيد نو تجربة طويلة في مضمار القصة القصيرة، فقد مارس الكتابة في هذا اللون الفني منذ أواخر السبعينيات، وقدم إسهامات ملحوظة، تشكل ملمحاً لا يستهان به في خريطة إبداعنا القصصى المعاصر.

٢- أن نتاج هذا الكاتب المثابر - عبر مسيرته الإبداعية - قد تميز بالثراء والتنوع .

٣- «أن القصة القصيرة هي خير تعبير عن العصر فهي شكل فنى يستجيب لإعادة صياغة الواقع بشكل مكثف ومركز،

وفيهما من الخيال والإبداع ما يجعلها قادرة على الرقى بنوع
المتلقى ووجدانه، وفيها من الواقع ما يجعل متلقيها يكاد يتعرف
على شخصها، ويحس بتفاصيل حيواتهم، والقصة القصيرة:
هى فن يجمع من كل الفنون، ففيها من القصيد بناؤه وتماسكه،
وفيهما من الرواية الحدث والشخص، وفيها من المسرح الحوار
ودقة اللفظ واللغة، وفيها من المقال منطقية السرد ودقته، وفيها
من الفن التشكيلي ذلك التبقيع الضوئى الموحى، وفيها من
السينما فن السيناريو ورسم المشاهد، فضلاً عن ذلك «المونتاج»
الفاعل المعبر، وهى بذلك تأخذ من كل فن أدق وأجمل ما فيه،
لتقدم لنا إمتاعاً فنياً راقياً، يضعها فى مصاف فنون الكتابة
التي ازدهرت فى القرن الأخير»^(١)

وحيثما نلتقى وثلاثية «حلم السكك البعيدة» نجد أن القاص
قد وظف (الحلم) توظيفاً مفيداً، «يطرحه الكاتب ليشكل قصته،
ويقدم تلك المفارقة، وذلك التقابل بين عالمين:

أولهما : عالم الشخصية الواقعية المليء بالإحباطات القاهرة،
والذى امتد من الريف حتى المدينة، وتكسرت عليه التصورات
السوية عن العالم، بل تحطمت الأحلام، وانهارت المعانى الجميلة
للحب والصداقة والأبوة.

ثانيهما: عالم الشخصيات الداخلي، الذي انسحق تحت وطأة تلك الإحباطات وذلك القهر»^(٢)

وها هي ذى (حبيبة) تعيش تجربة حب بكر «دون أن تعرف أن في بحر الهوى الضياع.. وفي لحظات خاطفة، وفي عز الحر يحدث كل شيء»^(٣) وتفقد بنت الخامسة عشرة أعز ما تملك، ويسافر الحبيب (حسن) إلى العراق كي يتزوج من البنت، ويستعرضها، تاركاً سر ما حدث بينه وبينها أمانة في عنق صديقه الحميم (جاد)، لكن حسن غاب وطالت غيبته، «وتسمع الناس تقول : مات، يتولد بداخلها قهر.. تقف على سطح دارها يتوهج القهر كالجمر، تكبر حبيبة فيكبر قهرها، ويصرخ جسدها بالأنوثة، ويطرق الفتيان باب دارها الهزيل، ترفض فيصرخ أبواها (لا بد أن تتزوج حبيبة).. تصرخ حبيبة: (لا)، وتقف «اللا» على لسانها خوفاً من أبيها وأُمها، وأهل قريرتها.. خوفاً من كشف المستور الذي حدث في عز الحر..»^(٤)

ثم «يموت أبواها، وتبقى وحيدة بلا حماية فتهرب للمدينة المجاورة، لتعمل خادمة في بيوتها»^(٥) وتضرب تماماً عن فكرة الزواج: «حتى لا ينكشف سترها، ولتظل في نظر أهل قريرتها العذراء الجميلة، التي لم يملأ عينيها رجل..»^(٦) ، لكن رويداً

رويداً تغالبها طبيعة الأنثى، فتحن للرجل وتعايش واقعاً محبباً،
يسيطر على مشاعرها دائماً من خلال (الحلم)، وكلما تضاعفت
الإحباطات، واستشرى القهر لجأت إلى عوالم الحلم السحرية؛
لتسكت ذلك الوحش الكامن في أعماقها، وتفلح بالفعل في صنع
لحظات هدنة بين الداخل والخارج .

ثم نرى (جاد)، المكتوى بسر حببية يلح في الزواج منها،
ويظل يلاحقها ويحاورها مرة تلو أخرى، لكنها «تبتعد عنه،
وتهرول في سرعة فيقف يلاحقها بنظراته»^(٧) يأتيه صوت صديقه
حسن يرن في أذنيه : «إنك الوحيد الذي أتمنه على سري»،
فيلعن نفسه وأهله والدنيا كلها، ويقسم أن يكون أميناً على سر
صاحبه: «لم أبح بشيء أبداً»، وتعود الرغبة في البوح تعذبه،
يحاول أن يبحث عن سبيل آخر، أو حل آخر»^(٨)

وبمرور الأيام تتحول رغبة جاد في الزواج من حببية إلى حب
طاغٍ، «في الصباح يستيقظ مبكراً، و(يلبد) لها جنب القنطرة
حيث تصبح الرؤية أكثر إمكاناً، وهي تعبر القنطرة، يتأملها
فتزداد أنوثتها وضوحاً في عينيه.. وتعكس الشمس ذلك التألق
الغريب، ويحس أن قلبه مفعم بالبهجة فيضرب قدميه في الأرض
مشدوهاً..»^(٩)

أما (أسعد)، وعالمه، الذى ناقض عالم (حبيبة) تماماً، وتقاطع معه بشكل حاد على مستوى الواقع الخارجى، وتوازى معه - أحياناً - على مستوى الواقع الداخلى، فقد كان بمثابة المادة الخام، التى صنعت منها (حبيبة) عوالم أحلامها الوردية طوال رحلة وحدتها الممضبة، وعذابها الراعف دائماً حتى ماتت المسكينة .

وقد لعب (الحلم) فى هذه الثلاثية - ثلاثية حلم السكك البعيدة - أكثر من دور:

أولاً : العودة إلى زخم الماضى .

ثانياً : يمثل المتطلع الطموح إلى عالم أفضل .

ثالثاً : أداة فنية تشكيلية أبرزت مستويات التناقض .

رابعاً : مؤشر ارتداد للذات، وغزل شرنقة واقية حولها .

حينما نقرأ بتأنٍ «ثلاثية الخوف»: (أه ياليل)، (اختفاء بهية) و(المستخبى) نجد أن الخوف - فعلاً وشعوراً - هو سيد الموقف فى القصص الثلاث، يبدأ الخوف فى القصة الأولى يتسرب إلى نفس الطفل من خلال الحكايات الخرافية، تحكيها الجدة فى أمسيات الشتاء عن أمنا الغولة، وعفاريت المقابر وجنية النهر، وحينما تموت الجدة تترسخ تلك الحكايات الخرافية، وتضرب

بجنورها في أعماق طفلنا - راوى القصة - : «الكلاب ترى عزرائيل ملك الموت، وهو يرفرف بجناحيه فأخاف عواء الكلاب والليل الطويل، وترعتنا والقبور والشتاء، حتى أننى عندما يطول الليل يتساقط المطر، ينهمر داخلى.. يتمكن منى الخوف.. أرتعد.. وفى ليلة باردة عوت الكلاب وماتت جدتى.. يومها تأكد لى صدق قولها..» (١٠)

ثم يتنامى خوف آخر فى نفس الطفل من بطش أب فقير فظ الطباع، يمارس قوته الجسدية ضد الأم والولد والبنت فى آن معا، يصنع عشرات الحواجز، ويرفع منسوب الكراهية ضده يوماً بعد يوم، حتى لما مات ذات مساء ممطر لم ينته الخوف، لم يخفت صوته، اتسعت دائرته، قويت شوكتة وتعددت مصادره؛ فأصبح يأتهم من جارهم (سليمان أبو حجر)، وصبيان القرية، وسعيد سليم صديق الأب والمجرم الضليع، وطه النجار خريج السجون، أضحى الخوف أكثر خطورة إذ يعنى الفضيحة فى قرية يعرف أفرادها بعضهم بعضاً .

عندما يكبر الطفل ويعى حقيقة العلاقة بين أمه وطه النجار، يتكشف له كذب أمه، بل كذب الواقع كله، فيفكر فى إنهاء حياته، ويروح يتعامل مع نفسه بجسارة غريبة، «ذهبت فى منتصف

الليل إلى الترعة، خلعت ملابسى، ورميت نفسى لتأخذنى جنية المياه إلى القاع.. ظلمت أعوم وأغطس حتى طلع الفجر، بعد منتصف الليلة التالية، وفى ضوء القمر، سرت أبحث عن أمان الغولة، التى تمشط شعر بناتها فى ضوء القمر، لتمسنى فأصبح ممسوساً أهذى، وبعد منتصف الليلة الثالثة اخترقت المقابر لأقابل عفاريت الجبانة ليصعقنى أكثرهم شراسة..»^(١١) لكن كل تلك المحاولات الانتحارية تبوء بالفشل، وعندئذ يعرف حقاً أن جدته كانت تكذب عليه فيذهب إلى قبرها ويبول .

وإذا كان القاص تجراً واقتحم مساحة من موروثنا الشعبى فى هذه القصة، واستطاع من خلال ثقافته الفولكلورية رسم هذا الجو الشبيه بأجواء (ألف لية وليلة)، فإنه قد أكد فى الوقت ذاته أن القلب الجسور والتجربة الإنسانية الشجاعة هما وحدهما القادران على تحرير الإنسان من ربكة الخوف، الذى يشل حركتنا ويعوقنا عن تحقيق طموحاتنا .

جاءت أيضاً قصة (اختفاء بهية) مستمدة من عالم الخرافة، فقد اختفت بهية - الفتاة الصغيرة ذات الشعر الطويل الأسود - فى بعض ملابس قديمة بدارهم، اعتقاداً منها أن هناك جنية تخرج ليلاً؛ لتخطف البنات نوات الشعر الطويل الأسود، طبقاً لما

تحكيه بعض النسوة على اعتاب الدور، ويقوم أهل القرية الطيبون برحلة بحث شاقة عن البنت، وعندما تقترب الأم من دارها يائسة مجهدة تلمح ولدها يخرج عليها من دارهم بالبنت فرحاً .

برغم قدرة الكاتب على رسم جو القرية، وصدق ملاحظاته عن ناسها إلا أن هذه القصة جاءت نغمة مكررة لقصة «آه ياليل»، ومن ثم انحدرت قصة (اختفاء بهية) بالخط البياني في أعمال كاتبها، وإن اختلط الخوف من الفضيحة بالخوف من المجهول.

أما قصة (المستخبى) فقد جسدت الخوف من المجهول ولحظات الفقد والضياغ، بعد أن كبلت (الوظيفة) بطل القصة بأغلالها المرئية وغير المرئية في المدينة المتاهة، ويروح الكاتب - متوسلاً بالفلاش باك - يسرد حكاية حبه البكر لبنت الذهبى الحلوة الطعمة ومسألة صراعه والآخر على حبها، حبها الذى منحه الجرأة والشجاعة، وهو الشاب الفقير البسيط أن يغرز سن البرجل حتى آخره بين حاجبى الغريم، وينفجر الدم والرعب.. ينال الحببية المأمولة، ويهرب معها إلى المدينة الفسيحة بصحبة أمه وأخته بهية، فالحب الصادق المعطاء يصنع

المعجزات، والأغلال ترهب وتشل القدرات، بل تجعل أشجع الشجعان أجبن الجبناء .

حين نصل إلى الثلاثية الثالثة - ثلاثية المطر - ونشتبك معها من خلال القراءة النقدية نجدها تجسد - موضوعياً وفنياً - اغتراب الإنسان وضياعه، على أكثر من مستوى، اغتراب الإنسان بين ذاته والآخرين، اغتراب الإنسان وضياعه بين ذاته ونويه .

اغتراب الإنسان وضياعه على المستوى الوجودي والميتافيزيقي والاجتماعي؛ فالأم في قصة (أمطار الصباح) تشعر - بعد انتقالها وابنها من القرية إلى القاهرة بضياع قاتل، تفتقد حريتها وونسها الاجتماعي والإنساني: «في البداية كانت سعيدة جداً، لكنها في الأيام الأخيرة راحت تؤكد لي أنها ضاقت، ودفعني ذلك إلى التفكير، وراحت استرجع أغنيات العشق.. قالت لي : إن الحياة هنا غريبة.. وراحت تحلف لي أنها غريبة بالفعل، فلم تكن تتصور أنها ستهجر قريتها، وتعيش معزولة في شقة ضيقة، ومدينة واسعة..» (١٢)

والأخت الريفية البريئة تنشط ذاتها، وتهتز كل المقاييس في رأسها، بل تتسمر خطواتها حينما تفاجأ بخيانة زوجة أخيها،

ومدى عشقه المخدوع لها، «كان الصباح الشتوى الهادى»،
والكورنيش، وقطرات المطر الخفيفة، التى تضرب سطح النهر،
جعلتنى أواصل المسير.. رأيتهما وبشكل مفاجىء، تسمرت
مكانى لأستوضح المشهد جيداً، تلتصق به فى رغبة ظاهرة
محمومة..» (١٣)

وتقابلنا فى قصة (أمطار الظهيرة) فتاة تعاني وبشدة حالة
افتقار حب ملك عليها فؤادها، «بعد سنوات دراستى المتوسطة
اكتملت أنوثتى، ولما اكتملت أنوثتى اكتملت رجولة الحلم.. صار
ضابطاً، وراح فى الحرب فتمنيت أن يعود إلى حارتنا الضيقة،
لأرى النجمات تتألق على كتفيه.. طالت غيبته..» (١٤)

حينما تضطر الفتاة - تحت وطأة الحاجة الجسدية
والاجتماعية - للزواج من موظف ريفى بسيط فقير، تتحطم
أحلامها على صخرة الواقع الصعب، تبدأ أولى خطوات الخيانة
والانحراف، تضرب الكراهية بين الزوجين بجذورها؛ لينتهى
الوضع بطلاقها وضياعها ذاتياً واجتماعياً «كان زوجى فقيراً فى
كل شىء، وظيفته، راتبه، انتماءاته.. وكانت أيامها تتمكنى إلى
حد الهوس رغبة متوهجة للنيل من كل متع الحياة، كان جوعاً
غريباً، كنت أتصور أنه من حقى أن أشبع هذا الجوع، ووجدت

أن فى قلبى حقداً يتولد ضد هذا الرجل الفقير..»(١٥)

ارتبط «استخدام الكاتب لضمير المتكلم بالتعبير عن الاغتراب الذاتى، أى الاغتراب عن «الأنا» الناشئ عن غربتها فى العالم، وتحاول «الأنا» هنا أن تلم ذاتها المشتتة، وتخف درجة المعاناة لدى الشخصية كلما كانت على وعى بأسباب تعاستها ومعاناتها، وكلما كان مصدر التعاسة هو الواقع الخارجى، وكلما كانت المعاناة أقل من المعاناة التى تنأتى من الانفصال الداخلى بين «الأنا» وتصور الشخصية عن نفسها..»(١٦)، ثم يلاحظ أن الشخصية «تحارب فى جبهتين: جبهة الذات الباطنية، وجبهة العالم الخارجى.. ولذلك فإن علاقة «الأنا» بـ «الآخر» هنا هى علاقة ضدية، بمعنى إذا لم تستطع الأنا أن تحقق نفسها من خلال الآخر، فإنها تجعله عدواً لها، أو على الأقل تحافظ على وحدته معها - لاحظ العلاقة بالأم فى قصة (أمطار الليل)، حيث يحاول أن يؤكد نفسه من خلال التحقق مما تطرحه الأم .

ففى هذه القصة (أمطار الليل) نلتقى بهذا الوصف الداخلى الذاتى للمكان الذى يعيش فيه مثل حوائط المنزل، ولا نلتقى بوصف مماثل عن الذين يعيشون مع الشخصية مثل : (الأم) و(الطفلتين)، وهذه الرؤية البصرية الباردة، توحى لنا بمقدار

التوحد الحزين، الذى تعانى منه الشخصية؛ فالمكان بلامحه الكئيبة أصبح يعبر عن الجوانب المختلفة فى الشخصية..»(١٧).

والجدير بالإشارة هنا، إذا كان أديبنا على عيد قد عاش حياة خصبة، وامتلك قدرة على ملاحظتها وتعمقها، فإن تجربة زواجه، وحياته الزوجية المريرة، التى انتهت بانفصال مأساوى جارح، ليعيش فى النهاية وطفليته يواجهون واقعاً قاسياً صلباً دونما إمكانات.

تلك التجربة بالذات هى التى فجرت ينباع الإبداع فى نفسه، وفرشت ظلالها الكثيفة فى هذه المجموعة أو سابقتها، أو أعماله الدرامية التى قدمها للإذاعة أو التليفزيون. «ورب ضارة نافعة» على حد تعبير المثل المعروف .

عندما نلتحم و«خمس قصص قصيرة جداً» نجد أن الأقصوصة الأولى (يوم الترقى) تعبر عن فرحة موظف صغير بترقيته إلى درجة أعلى، ولكنه يواجه بحزن وانكسار أمه العجوز الفقيرة المريضة، التى تقيم معه، تعانى الملل والسأم، وقد أقام الكاتب توازناً دقيقاً بين فرح بطله وبهجته، وبين حزن أمه وانكسارها .، مجيداً عملية التناسب بين الأبعاد.

تأتى الأقصوصة الثانية (الرجم) لتجسد نظرة الآخرين

ومشاعرهم تجاه رجل مطلق، يحاولون تجاهله ومحاصرته، وحرمانه من التمتع ببقعة الشمس - أيام الشتاء - فى شرفة مسكنه، تعتمدُ هذه الأقصوصة على مشهدين قصيرين دالين، إلا أن الأسلوب السردي المباشر، الذى سيطر من البداية حتى النهاية أفقدها الكثير.

فى الأقصوصة الثالثة (أسماك الشتاء) يستغل العمدة - الذى ربما يكون رمزاً للسلطة - عائلة فقيرة حرفة الصيد، فيستولى على أفضل ما تصيده نون مقابل، وحينما أرسل الأب - ذات يوم - أكبر أبنائه بالسّمك إلى العمدة، يتمرد، ويلقى بالسّمك فى المياه.. كان ثمن هذا التمرد فادحاً، فقد طرد من القرية، وأهينت عائلته: «فى المساء التالى كانت الأجساد المتورمة الزرقاء، تنزوى جوار جدار من طين..يبكون..»^(١٨)، هذه الأقصوصة البسيطة لا يعيها إلا سيطرة الروح السلبية الخائفة التى وسم الكاتب بها شخوصها تحت طغيان السلطة القاهرة . يتناول الكاتب فى الأقصوصة الرابعة (نحو النهر) علاقة عاطفية طريفة تجمع بين نقائص عديدة ، «المعادي/ شبرا، الغنى/ الفقر، الثقافة/ الجهل، النظام/ الفوضى)، وقد اتكأ كاتبنا فى هذه الأقصوصة المركبة على المزاوجة بين المعاصرة

والموروث الفرعوني، ونجح في إقامة توازن فني محسوب، تناسبت فيه الأبعاد واللغة والشخصيتان المحوريتان في الأقصوصة .

أما الأقصوصة الخامسة (طفلة) تصور من خلال لغة شفافة دالة موحية وبسيطة تشوق طفلة في الخامسة من عمرها لرؤية أمها، التي انفصلت عن أبيها، الطفلة في الوقت ذاته تتعلق بأبيها، تنتظر دائماً عودته من عمله بجوار النافذة الضيقة، فقد أصبح الأب يمثل لتلك الطفلة طوق النجاة في بحر الحياة الغادر، الذي لا تعرف اتساعه أو مداه.

حينما نلتقى و(أربع قصص على التوالي) نجد القاص في القصة الأولى (الغريقان) يتتبع خروج زوجين - يوم عطلتهما - في نزهة إلى حديقة الحيوان، راصداً - من خلال لوحات فنية ولغة تلغرافية لاهثة - ذلك التوازي بين الرجولة والأنوثة، الملل والرغبة، الحزن والفرح، الابتزاز والسلبية، الفرق المعنوي والفرق المادي في أن معاً .

وفي قصته الثانية «طفلة في العشرين» يجسد علاقة عاطفية غير متكافئة، بين رجل مجرب مكتمل الرجولة، يتصف بالاتزان والروح العملية وفتاة في سن العشرين، حرمت لأسباب لا نعلمها

من ممارسة نزواتها الطفولية، فراحت تمارس ما حرمت منه فى تلك السن، مع الرجل الذى لم يعد لديه وقت لمثل ذلك، من ثم سرعان ما تمزقت خيوط العلاقة: «قال بصوت ملىء بالدهشة: لم يعد أمامى وقت، ثم تركنى.. ولما أصبح بعيداً كان أطفال الحديقة يلتفون حولى، يدعوننى للرقص» (١٩) .

وفى القصة الثالثة (مشهد السكة الحديد) يغوص القاص فى أعماق الواقع الاجتماعى، يقدم شاباً ذا فقر مدقع يتيم الأبوين، فقد والديه تحت الأنقاض: «فخرج من المدرسة صغيراً يدور فى المدينة، يبحث عن لقمة خبز يأكلها وينام مع جد لأبيه..» (٢٠) يتعلق هذا الشاب بفتاة فقيرة مثله، تعمل شبه خادمة عند أخيها مقابل لقمتها ونظير إقامتها.. يعشقها الشاب ويحلم بها، حينما يتم لهما الزواج ويتحقق الحلم يظلان بلا مأوى، ممنوعان من ممارسة الحب، أو الحياة الزوجية وسط واقع أعمى، لا يتيح لهما فرصة العيش أو الامتداد.

يختتم كاتبنا هذه القصة الشجية بنهاية بشعة مؤلمة، تجعل الإنسان يتذكرها طويلاً: «... وأنا أعبر كانت القضبان الحديدية ناعمة، والقطار يقترب منا بسرعة خرافية.. يحاصرنا بصفارته العالية المداهمة، وجدى مستسلم تماماً، فحاولت أن أسحبه معى

بعيداً.. انتزع جدى يده على نحو مفاجئ.. طار فى الهواء،
فوقفت صامتاً مذهولاً.. ولما تجمع بعض الناس، وراحوا يللمون
جثته.. سألنى أحدهم: أتعرفه؟.. قلت له بصوت خفيض :
لا..»(٢١)

أما فى القصة الرابعة «تجربة عشق» يعود القاص إلى
القرية عالمه المفضل، ويقدم تجربة عاطفية بين شاب يدعى (أحمد
بن الطيب) وإحدى صبايا القرية، تجربة قصصية غير ناضجة،
فقد عرض التجربة بشكل سريع مباشر نون تعمق!.. لماذا ؟ ..
لا ندرى، وحينما يذهب الفتى ليطلب يد فتاته المأمولة يرفض
الأب طلبه رفضاً قاطعاً نونما أسباب!.. لماذا؟.. لا ندرى، ثم
يحرص الأب ولده البكرى على قتل الفتى نتيجة لهاجس كاذب،
وهمس فارغ!.. لماذا؟ لا ندرى، وبرغم أن هذه القصة، قد رسمت
جواً ريفياً بكرة للقرية المصرية، إلا أنها كانت فى حاجة إلى
تعميق الرؤية والمشاعر والمواقف .

فى ختام هذه القراءة نلفت الانتباه بأننا قد عمدنا فى هذه
القراءة إلى (التقديم) أكثر من (التقويم)، هذه محاولة لتقديم
صورة واضحة لعالم القاص على عيد من خلال هذه المجموعة
القصصية الجادة، التى تثرى فن القص المعاصر .

الهوامش

- ١- الدكتور : محمد الريحي - كتاب العربي - القصة العربية أجيال.. وآفاق - العدد ٢٤ (١٥ يوليو ١٩٨٩) - ص ٦.
 - ٢- الدكتور . رمضان بسطاويسي محمد - دراسة مجموعة «أبناء النهر» سلسلة «إشراقات أدبية» - الهيئة المصرية للكتاب العدد (٢٢) - أول أكتوبر ١٩٨٨ م.
 - ٣- على عيد «حلم السكك البعيدة» سلسلة «أصوات أدبية» - الهيئة العامة لقصور الثقافة - العدد ٢١ - ط ١٩٩٢ م - ص ١٢ .
 - ٤- المصدر السابق نفسه - ص ١٢ ، ١٣ .
 - ٥ - المصدر السابق نفسه ص ١٣ .
 - ٦- المصدر السابق نفسه ص ١٤ .
 - ٧- المصدر السابق نفسه ص ١٨ .
 - ٨- المصدر السابق نفسه ص ٢٦ ، ٢٧ .
 - ٩- المصدر السابق نفسه ص ٣٨ .
 - ١٠- المصدر السابق نفسه - ص ٢٨ .
 - ١١- المصدر السابق نفسه - ص ٤٨ .
 - ١٢- المصدر السابق نفسه - ص ٦٥ .
 - ١٣- المصدر السابق نفسه ص ٦٦ .
 - ١٤- المصدر السابق نفسه ص ٧١ .
 - ١٥- المصدر السابق نفسه، ص ٧٣ .
 - ١٦- الدكتور : رمضان بسطاويسي محمد - دراسته لمجموعة «أبناء النهر» سلسلة «إشراقات أدبية» الهيئة المصرية العامة للكتاب - العدد ٢٢ - أول أكتوبر ١٩٨٨ م.
- ص ١٢٦

- ١٧ - المصدر السابق نفسه ص ١٢٦ .
- ١٨ - على عيد «حلم السكك البعيدة» سلسلة «أصوات أدبية» العدد - ٢١ - الهيئة العامة لقصور الثقافة ط ١٩٩٣ م، ص ٩٩ .
- ١٩ - المصدر السابق نفسه ص ١١٧ .
- ٢٠ - المصدر السابق نفسه، ص ١٢٠ .
- ٢١ - المصدر السابق نفسه، ص ١٢٣ .

الإنسان بين الغربية .. والأمل الضائع

إذا كان الفن بمختلف أشكاله، هو ذلك الكائن الحي، الذي يتفاعل والحياة الإنسانية متأثراً بها، ومؤثراً فيها، فإن القصة القصيرة أصبحت تشكل ظاهرة فنية مؤثرة لا يستهان بها في حياتنا الأدبية المعاصرة، وهذا اللون الفني أضحى إيقاعاً متلائماً وظروفاً عصرنا المتغيرة المتوترة، فثمة طائرات تجوب الأفق أسرع من الصوت، وصواريخ تجتاز أكبر القارات كوميض البرق، والعصر مرهق بحروب وصراعات متنوعة، كما أن أشباح الحرب النووية تهدده، وفي ظل هذه الظروف وتفاعلاتها، تبوأَت القصة القصيرة مكانة خاصة، كشكل فني يفي بالتعبير عن فكر الإنسان وقلقه ومشاعره، متناسباً وكل تلك المتغيرات وسرعة الزمن، متخذاً من الديناميكية المرنة واللفظة المركزة الموحية، ورفض الصورة الوصفية سبيلاً للتعبير الفني المسئول عن تجارب إنسان هذا العصر اللاهث الراكض .

وإذا كان روادنا قد سجلوا مولد القصة القصيرة وساروا بها على الدرب خطوات، فلاشك أن قصاصينا المعاصرين أمدوها بدماء جديدة، حفظت لها حيويتها واستمرارها، ودفعت بها نحو طور جديد من النضج الفني، و القاص محمود العزب يمثل بمجموعته القصصية الأولى «عود القصب» أحد هؤلاء المعاصرين، ويجدر بنا قراءة قصص مجموعته حتى تتبين مكانتها الصحيحة من الخريطة العامة للقصة المصرية القصيرة المعاصرة .

ولا أريد أن أحدد تعريفاً معيناً للقصة القصيرة يسير النقد على ضوئه، فالقصة القصيرة أولاً وأخيراً هي عمل خلاق، وإن كان محمود العزب قدم من واقع التناقض المتساوي بين السالب والموجب في صورهما المختلفة اثنتي عشرة قصة ضمتها صفحات «عود القصب»، فإن أول ما يلفت النظر صدق عاطفته، وحاسته الفنية الخاصة، وبحثه المتأنى عن أكثر الألفاظ والصور ملائمة لمواقفه الفنية وتجاربه القصصية، فإذا كان ديكارت قال «أنا أفكر إذن أنا موجود»، فأدبينا يقول من خلال قصصه: «أنا أحس إذن أنا موجود»، ولاشك أن هذه الخصيصة لعبت دوراً هاماً فحقت الصدق الفني والخيال المعبر، ونشرت فيها الدفء،

بل جعلت منها أعمالاً فنية تتصف بالحميمية .

واهتمام القاص باختيار أبطال قصصه من أبسط النماذج الإنسانية خصيصة أخرى تلفت النظر، ففي قصة «عم عبد الحكيم» نجد ساعياً مثالياً عجوزاً، فقد نفسه في زحام الناس والمدينة، وصراعاتها: «ومن يهمله أن يعرفنى. حاجة واحدة عرفتھا وعرفتني السلام.. لو تعرف كم درجة هنا؟ وكم درجة هناك.. وآه.. عندما أصل آخر درجة يكون نفسي انقطع .. قل يارب» ويتحمل الرجل المشاق الصعاب في سبيل رغيف الخبز: «فيتحرك الرجل عقب أي نداء كالمكوك.. أوقفته.. طلبت له شاباً، احتسائه واقفاً.. ارحم رجلك ياعم عبده.. ربما يداعبونك، أم إنك غاوى طلوع ونزول السلام.. ماذا أعمل؟.. نصيبى كده.. أكل العيش يا ولدى.. عندي ثلاثة أولاد.. وزوجة.. وأم وأختين.. لو انقطع يوم واحد من مرتبى لاضطررنا للمبيت بلا عشاء.. المرتب كله يادوب.. أنت زعلان من السلام.. هكذا الدنيا مرة تطلع، ومرة تنزل، ولما يتم الأجل.. لا تطلع ولا تنزل.. قل يارب..»

هذا الرجل يعاني قهراً اجتماعياً، يجعلنا نتعاطف معه إلى درجة الرثاء، وفي القصة نظرة إنسانية ونظرة ميتافيزيقية، تعكس قضية الموت والحياة، وإذا كنا نجد في هذه القصة حالة

ضیاع لاسرة واحدة، فإننا نرى فى قصة (الباب) حالات من الضیاع الجماعى، فالعمال الزراعیون «عمال التراحیل» يعانون من قهر التسلط والاستعباد على أیدی الإقطاعیین ومقاوى الأنفار تجار العرق الإنسانى، وإن كانوا یرون فى نقابتهم الجديدة بارقة أمل فى غد أفضل، متخلصین من تلك المظالم، وبالفعل اجتاز العمال «الباب» بعد رحلة وذكرياتهم السوداء، ورحبوا بالعمل الشریف فى ظل رعاية النقابة الجديدة، لينعموا بالرعاية الكاملة مع أناس مخلصین، یقدرون حبات عرقهم، هذه القصة قصة قضية اجتماعية، وإن كان صوت كاتبها قد علا على صوت أبطاله أحياناً: «ابن الحاج إبراهيم بیقولی: أبوكى هو اللى بعزق أرضنا.. هو لازم تعزق عندهم يا أبه؟..»، فمثل هذه الإشارات تبدو أعلى من مستوى تفكير طفلة صغيرة، وربما جنحت بالقصة إلى المباشرة .

وتأتى قصة «الدخان.. والنهار الأبيض» لتروى لنا مأساة الغربة الإنسانية فى عالمنا، الذى يتصف بالضیاع، فالدخان هنا دالة رمزية للضیاع الشامل، الذى یخنق الأنفاس، ویقبر الحریات فى صدور الرجال، ویجىء النهار الأبيض الذى یشیر للثورة – ثورة يوليو ١٩٥٢م – كى یقشع (الدخان) من الصدور،

وتبدأ فترة (الخلاص) مع تنامي الطموحات، والرغبة فى حياة أفضل على أرض الوطن: «رفعت رأسى قليلاً.. أعاننى صدر مطرز بالنجوم.. نجوم؟!.. أيمكن أن تأخذ بيدي إلى رحاب الأفق؟.. امتدت إلى سواعد كسواعد طبيبي، هل تصب الأمل فى جفونى؟ تمتت بصلوات مرتجفة.. انتفض الرمل تحت الأقدام الهادرة.. جرى الهدير باتجاه المدينة.. نظرت إلى النفق أكذب أحداقى.. تعثرت فى النهوض بقيود.. بقيود يأسى.. وأغلال الدخان.. المدرعات لمحت قيودى.. هدرت باتجاهى.. خفت منها.. ظننتها ستأكلنى، لكنها أكلت قيودى.. تنهدت بارتياح فجأة.. تحركت قامتى شامخة كمئذنة، قبلت الدروع والرمل.. والنجوم.. والجند.. وزحفت معهم بالنهار عائداً إلى المدينة» .

بعد هذه المعاشة الفنية لحياة العمال المساوية فى القصص الثلاث، ينقلنا القاص إلى أعماق الريف فى معاشة فنية أخرى مع حياة الفلاحين؛ ففي قصة «البحث.. عن نسمة» نجد الفلاحين يعانون الفقر والمرض والرشوة والنفاق، ويسيطر عليهم جو أخطبوطى من التعاسة والملل، فى ذلك الجو الضاغط القاتم، يحاولون البحث عن نسمة، التى تلمح إلى (الخلاص)، تذهب محاولاتهم سدى، وأخيراً يرون (الخلاص) معقوداً على عزائم

أبنائهم، مرهوناً بإرادتهم فيزدانون ثقة بالمستقبل : «أحاطهم والدهم مبتسماً، دفعهم إلى المنزل، استدار (على) خارجاً في نيته أن يعود.. ويحصل على الصورة.. الصغار يزاحمون في خروجه.. يتأبطون شنطهم.. يشبكون أيديهم في بعضها، يغطون ويتنازعون فيمن يعود، ويأخذ الجريدة.. والدهم يشجعهم ببسمات راضية، يلتفت إلى وسادته الخشبية.. يلمسها.. يتمطى رافعاً يديه في حركات رياضية؛ يجدد بها نشاط ساعديه.. لمح صورة السعف مطبوعة على الزجاج، التفت إليه.. لم تهفف النسمة بعد، فحازال القيظ جاثماً باستهانة هناك.. السعف مشرع كالقضبان على الأفق، لكنه استراح للنظر في وجه النخلة الصغيرة ..» .

مع قصة «عباس البيه - الصبر ياعين» نعيش في تجربة قصصية طريفة، فعباس البيه شخصية ريفية كوميدية، لا تستطيع أن تملأ أبدأً، بل نعيش معها أسعد اللحظات في جو النكتة المصرية، جو يحكمه «فولكلور» نابع من أعماق الواقع .. تلك الشخصية المصرية، التي تحولت - تحت وطأة القهر والتسلط - إلى حالة من اللامبالاة، فأحياناً يكون مهرجاً، في أحيان أخرى نجده (مسحراتي)، أو منادياً في حوارى القرية

وأزقتها.. ثم يأتى الجزء الثانى من القصة (الميلاد) حاملاً بشرى
قانون الإصلاح الزراعى، وتغمر الفرحة قلب «زهرة» التى يعنى
بها القاص (الريف المصرى)، ويكتب ميلاد عهد جديد، وتسقط
الأغلال المكبلة للعزائم، وتبعث الروح المصرية الحقيقية، راغبة
فى البذل والعطاء من أحل الحياة الحرة الجديدة تحت شمسنا
المشرقة «وظهرت همة البية فى فك الحنفية، وتركيب الجلدة..
وبين لحظة وأخرى يتكاثر المارة، وكل واحد منهم بكلمة.. وفكرة،
ولم تنطفىء الدهشة من تصرفات البية، وغرابة أحوال يومه، ويا
حلاوة الميه، وهى متدفقة فى الجرار والصفائح. وما أحلاها أكثر
لو كانت تشق طريقها فى قنوات الحقول.. حقول مين؟.. الأجراء
قبل غيرهم، يعرفون طعمها، ويعشقون جريانها فى القنوات
وانسيابها فى الأحواض.. أه المندوب فاكرنى أعرف الكتابة
والقراءة.. إيه رأيكم النهارده طلبت من التلامذة يلعموننا.. وعلينا
نطلب فتح فصل فى المدرسة..»

والقصة رغم بساطتها تكشف بسخرية محببة المفاصد
والعيوب فى ريفنا العريق، وقد تجلت فيها قدرة فى إدارة
الحوار، وتحريك الأشخاص لدفع الأحداث وتطويرها.. عندما
نقرأ قصة «عود القصب»- التى سميت المجموعة بها - تروى

ضياح الرغائب الطفولية على يد الفقر، وتكشف بالفعل عن خصوصية لغوية لكاتبها، فقد عرض الكاتب تجربته القصصية بأسلوب المناجاة الوصفية، فالطفل لا يتحدث عن نفسه، وإنما يتمثل الكاتب مشاعره وأحاسيسه، ثم يحاول تفسير تصرفاته وفق ما تمليه تلك المشاعر والأحاسيس، وقد وظفت القصة «المعادل الموضوعي» «في إنكفاء الصراع الدرامي، وانتهى الصراع بضياح «القرش»، الذي يمثل الأمل، ولكن رغبة الصمود تظل باقية في كبرياء : «عندما هداً الشارع تماماً، كان الخفير، وبعض الناس قد فشلوا في العثور على قرشه، وهم بائع القصب أن يعطيه - وهو يلم عيدانه - قطعة من عود، لكنه رفضها بإباء.. ومد يده يمسح بعض دموعه.. ويغادر المكان، ومن خلال دموعه كان مشهد بعيد لأبوين حريصين يلوح في خاطره، ومشهد قريب لقرش مازال تائهاً في تراب الشارع، سيهب من الفجر لكي ينقب في الأرض بحثاً عنه....».

ويقصتي «الاتجاه الآخر» و«المرأة الصاخبة» يقدم أديبنا محمود العزب لونا مشرفاً للنضال الإنساني المرير في سبيل مستقبل أمثل، فقصة «الاتجاه الآخر» تقص عن كفاح شاب ريفي فقير من أجل العلم، مدفوعاً بواجبه الأسري، وحبه

الإنسانى النبيل، بعد نجاحه وحصوله على المؤهل المطلوب، يخوض الشاب صراعاً عنيفاً بين الحب والواجب.. وينهى القاصُّ الصراع لصالح الواجب، والقصة الاجتماعية، وفى مستوى فنى لا بأس به، وقد تلونت القصة بأسلوب المناجاة الوصفية، ولا يعيبها إلا نهايتها المباشرة، فالقصة تفتقر إلى الحبكة الفنية الحازمة لفض الصراع: «من الممكن إذن أن يستبدل ذلك الطابع بطابع آخر مختلف عنه على أمل بعيد فى الرجوع إليه.. كم يبدو من الصعب حقاً أن يقوم المرء بتخطيط حياة جديدة دون مراعاة لقلبه الراعش.. زمن قد يطول.. من هنا فهو غارق فى هذه الهموم، يريد الهرب من شىء ينبعث من عينيّن أطلتا بباب موارب...».

أما قصة «المرأة الصاخبة» فهى قصة نفسية فرويدية، تبرز كفاح مزدوج لشاب مكافح، كفاح فى سبيل كسرة الخبز، وكفاح فى سبيل إتمام تعليمه الجامعى، وكثيراً ما اشتد الصراع النفسى بعنف فى دوائر من الفقر والمماطلة والروتين والنفاق والرشوة والكبرياء، ويصور الكاتب نفسيته القلقة المطحونة من خلال المنولوج الداخلى، أو التداعى النفسى، وقد أثار القارئ بالعود المفاجئ إلى الماضى عن طريق «الفلاش باك» وقد

ازدادت الأحداث فى القصة ارتباطاً وعمقاً فى جو التجربة المعيشة .

وتأتى قصتنا «الناى .. وحارس المقبرة» و«أمواج القاع الدفينة» ليجسدا نوعية خاصة، تختلف عن عالم قصص المجموعة، لذا كان واجباً على أديبنا ألا يضمّنهما مجموعته مرجئاً نشرهما، لأنهما يمثلان طوراً خاصاً من مراحل تطوره الفنى، ولكى تبدو المجموعة لوناً متوحداً قائماً بذاته، فإضافة لون جديد ربما يغير من وحدتها الفنية، وهذا أمر مرهق للقراء العاديين والنقاد على السواء؛ فالقصتان استقاهما أديبنا من مدرسة علماء النفس، وغلفهما بوشاح رمزى، وبلغه شاعرية شديدة التكثيف، ففي قصة «الناى .. وحارس المقبرة» يجتر أديبنا ذكرى حبه الخالص القلب، الصادق الوجدان، فيقدم صورة للصراع المحتدم بين اليأس والأمل فوق أرض الذكريات العطرة، متخذاً من الناي دلالة رمزية للأمل البسّام، ومن حارس المقبرة رمزاً لليأس القاتل.. وتنتهى الغلبة للأمل فى النهاية بعد تشاؤم مجنون، زلزل نفس بطلنا الشاعرة، تضمنت القصة «مونولوج داخلى» سجل أدق الانفعالات النفسية: «انفرطت كومة الحصى، وذابت مع تنهيدة كثيفة من صدرى، وأنة أخيرة من

حارسى.. أتوعدنى؟ هيهات لم أسمع إلا همهمة غامضة..
تلاشت فى انبثاق زهرة متفتحة.. ودموع ترقص سعيدة فى
مقلتى ..»

أما قصة «أمواج القاع الدفينة» فتقص مأساة إنسان عاش
لحظة ضياع من أقسى لحظات الضياع الإنسانى، إنسان فقد
كل آماله، وصار كلوحة شاحبة فى صورة إنسان مسلوب
الإرادة، تطحنه أقدام زمن خائن على أرض الغربة، هكذا نجد
القاص يقوم برحلته متوغلاً داخل النفس الإنسانية فى كلتا
القصتين حتى يصل إلى طبقاتها الجيولوجية الأولى بما تحوى
من مشاعر وغرائز دفينة غامضة .

وإذا كان هناك فى عالم الشعر ما يمثل (الشعر المنتثر) فإن
فى هاتين القصتين ما يمثل (القصة الشاعرة) فالقاص قد نجح
فى التعبير عن أدق الانفعالات فى ذلك العالم الداخلى، كما
نلاحظ أن اللغة الشاعرية المليئة بأنواع البيان والمحسنات
البديعية قد فرشت ظلالها فى هاتين القصتين بوجه خاص، وفى
قصص المجموعة بوجه عام .

وعلى قدر ما وفق القاص فى قصصه التى قرأناها على قدر
ما خانه التوفيق فى قصتى «الطائرة» و«السما» تمطر فضة»؛

فقصة «الطائرة» مجرد صورة قصصية، أو تسجيل عابر في يوميات صحفي، عايش فترة الخلاف الدموي بين قریتی (دوی) و(الحصاينة) بمركز السنبلاوين/ دقهلية، القصة لا تخرج عن نطاق ذلك إلا إذا اعتبرنا الطائرة رمزاً للحرية المفقدة .

وقصة (السماء تمطر فضة) برغم ثراء مضمونها الفكري والإنساني فقد جاء صوغ التجربة مزدهماً بالحواشي، وهذا ما ترفضه فنية القصة القصيرة، وهي لاتعدو أن تكون صورة قصصية عن صبيين، تعكس مشاعر الصبيين الحزينة وضياعهما في زحام الحياة، وتحمل لمحة ذكية فيها تقدير لقيمة الحرية: «وطغى إحساس غامض «شوقهما» إلى الانطلاق .. كان حيناً جارفاً فلم يستغرقا في الحيرة.. وفضلا التحرر.. ما الذي يبقيهما في صحبة هذ الوجه الجهم؟.. وإلى متى يحال بينهما وبين معالم المدينة وطرقاتها؟.. وأسرعاً.. وطردا نفسيهما مرة أخرى.. وبدا الطرد من جانبهما تضحية كبيرة كلما تخيلا قدرة القول وأقراص الطعمية الساخنة...» .

ومهما تأملنا هاتين القصتين فلا نجد المقومات الفنية للقصة القصيرة فيهما كاملة، فضلاً عن أسلوبيهما الشبيه بيوميات الصحافة إلى حد كبير، ونحن نشير إلى هذه السلبيات يجب

علينا أن نشير أيضاً إلى إيجابيات المجموعة كاستخدام (الفولكلور) وتضفيره بالفن القصصى بطريقة فنية جذابة، ساعدت على ربط الأحداث وتعميقها، واقرأ - إذا شئت - قصص مثل : (البحث عن نسمة) و(شخصية عباس البيه) و(الناى .. وحارس المقبرة) وغيرها .

وبعد هذه الرحلة وقصص مجموعة «عود القصب» يبدو لنا محمود العزب واحداً من أدبائنا المخلصين لقضايا الإنسان في عصره، بل كان ولا يزال «الإنسان» هو محور فنه وهمه، وهذا القاص يتفهم رسالته، فنجدّه يعادل بين خصائص الشكل الفنى، ومضمون الرسالة المراد توصيلها، وإذا كانت هناك حكمة تقول: «لا شيء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم» فإن محمود العزب قد صلب أبطال قصصه على صليب الألم والعذاب أكثر من مرة في هذه المجموعة، وهذا لا يعنى أنه هاردى المصرى، أو صاحب نظرة تشاؤمية في الحياة، وحتى لو كان كذلك.. ألسنا نتذوق هاردى المتشائم وديكنز المتفائل برغم اختلاف نظرتهما للحياة؟!

فى مجموعة «عود القصب» يجول بنا محمود العزب فى عوالمه الرحبية بين شوارع القاهرة، ومصالحها الحكومية، بين مطاعم المدينة، وقرى الدلتا، وبين المدارس الخاصة وشاطئ

البحر، هذه هى المناظر الخلفية، التى ينسج أبطاله على مسرحها خيوط آمالهم وآلامهم، وهم يكابدون على اختلاف بيئاتهم شعوراً مأساوياً واحداً.. هو شعور «الغربة» بأوسع معانيها، والقاص يصف المجال المكانى مستخدماً جزئيات صغيرة فى خلق الجو العام، الذى تدور فيه الأحداث، ومنها تتشكل الصورة الكلية للمكان أو الزمن .

فى النهاية أياً ما يكون بالمجموعة من إيجابيات وسلبيات، فإنها تمثل إضافة إلى المكتبة القصصية، وهى تكشف بالفعل عن إمكانيات أصيلة لقاص استطاع أن يتبوأ مركزاً بين القاصين المصريين، الذين نأمل منهم إضافات جديدة وجادة إلى صفحات هذا الفن الجميل .

هكذا نجح التضامن .. واخضرت الأرض

طويلة هي الرحلة، التي قطعها القاص طه حواس والقصة القصيرة، فقد بدأت صحافتنا الأدبية تنشر تجاربه في هذا الجنس الأدبي منذ أواخر الخمسينيات، عانى هذا القاص معاناة شديدة، وهو يحاول حقن قصتنا المصرية القصيرة، بدماء جديدة، طامحاً في الوقت ذاته إلى إقامة نوع من التوازن بين طموحاته الفنية وواجبه المسئول تجاه قضايا الإنسان ومشكلاته المعاصرة .

بعد هذا التنويه السريع، لايسعنا إلا أن نقرأ قصص المجموعة، التي بلغت أربع عشرة قصة محاولين ردها إلى وحدات فنية مشتركة السمات متلاقية الملامح، متحدة القسمات، وسنكتفى باختيار قصة واحدة تمثل كل وحدة، ونعرض لها بالتفصيل لتكون بمثابة مفتاح القارئ لمثيلاتها، فيجب ألا ننزلق

إلى تلك العادة السيئة، التي يغرم بها بعض النقاد؛ وهي تلخيص كل القصص تلخيصاً شائهاً ومملاً، ثم تقديم هذه الملخصات للقراء تحت ستار النقد الأدبي، فالنقد الحقيقي هو الواسطة الأساسية بين العمل الفني والمتلقى، القصص التي سنختارها لا تعنى أن بقية قصص المجموعة تافهة أو مسطحة، فكل قصة لها مذاقها الخاص، ولكننا سنختار ما تحقق فيه قدر ملحوظ من النضج الفني .

حينما نشرع فى القراءة يجب أن نبدأ بصاحب الحق كما يقولون، فالقراءة المتأنية لهذه المجموعة تجعلنا نقف أمام قصص : «أبواب الصحراء» و«بهلوان على كوبرى التحرير» و«المتجول» وقفة خاصة، ففي قصة: «أبواب الصحراء» «باب ضخ، لمصراعيه عند الفتح والإغلاق صرير مرتفع، يسمعه كل إنسان فى القرية حتى الأطفال الصغار، الحيوانات تمط رقابها وتهز رعوسها عند سماعه، الجميع يدركون الفرق بين نغمة إغلاقه ونغمة انفتاحه...» ولذلك : «بمجرد أن ينتهى الصرير تندفع الحركة فى قنوات تموج بالرجال والنساء والحيوانات عبر القرية إلى الصحراء، ثم الباب» ولما كانت كل مصالح أهل القرية تقضى خلف هذا الباب، فإننا سرعان ما نجدهم يحطون

الرحال، ويدقون أوتاد الخيام، وحين ينادى المنادى: «يترك الناس أشياءهم وأطفالهم الصغار داخل الخيام و»يقفون فى طابور طويل أمام الباب، فالجميع مصالحهم خلفه..»، وهناك حارس الباب «رجل نحيل الجسم أصفر اللون، له رأس صغير، وعينان ضيقتان، يجلس فوق مرتفع بجوار الباب، يصعد إليه الحراس بطلبات الجماهير» و«يمر بعض الناس من الباب» ويأخذ الباقون أوراقهم المرفوضة، وهم فى حيرة «يندفع إليهم بعض الناس يرشدونهم إلى رجال يستطيعون أن يكملوا لهم الأوراق الناقصة، أو يصححوا لهم المعلومات المطلوبة.. وهذا أمر ميسور بشرط التنازل عن بعض ما يملكون»، وفجأة «يصر الباب.. يتقابل مصراعا.. ويقف كل شىء، يختفى الرجل من فوق الكرسي، يتوه الحراس، يذوب جامعو الطلبات ومصححو المعلومات، لا يعلم الناس أين اختفوا كما لا يعلمون من أين يأتون عندما يعود الطابور، ثم يعود طابور الحركة إلى القرية بطيئاً حزيناً ..»

فى القرية يعرفون أن اللصوص قد سطوا على بعض منازل القرية، التى نسي أصحابها أن يغلّقوها عند سماعهم صرير الباب، تعم الفوضى القرية و«يصيح إمام المسجد يحث الناس

على الرجوع إلى الله.» وفجأة يرتفع صرير الباب، و«تتدفق الحركة عبر القرية إلى الصحراء، ثم الباب الضخم» مرة أخرى، «وينتشر مصححو المعلومات بين الطابور من جديد، ويتسكع آخرون بين الخيام» ثم «يسمع الناس صوتاً واضحاً كان يصيح لينبه الناس إلى أن هناك أبواباً أخرى غير هذا الباب، وتتساعل العوس، وتضطرب النفوس بين الشك واليقين، ويهرع مصححو المعلومات مع بعض المستفيدين يشكون في جدوى هذا النداء، وقد نجحوا فيما أرادوا، «وتعود نظرات الناس في الطابور ترتبط بحركات الرجل الجالس فوق الكرسي»، ويفلق الباب فجأة كما فتح فجأة فتخيب الآمال، ويندمون على عدم تلبية النداء، الذي ذهب أدراج الرياح، ويدركون فداحة خطئهم، ولكنهم سيحاولون تلبية النداء في المرة القادمة .

هذه القصة تنتمي إلى «القصة الرمزية»، وكذلك قصتنا «بهلوان على كوبري التحرير» و«المتجول» فهذه القصص الثلاث ذات نوعية واحدة، فقد حلقت في عالم الرمز، واستهدفت الفن القصصي في ذاته، كما وضحت فيها متعة الإثارة الدرامية، فهزت ركود الحياة بخلقها عناصر مؤثرة كالمفاجأة والتشويق وإثارة الفرع والشفقة، امتلأت بالأحداث الخيالية والأسطورية،

التي تشبه الخرافات والحواديت المثيرة، فخيال كاتبنا قد حلق في عوالم مسحورة مملوءة بالخفايا والأسرار والمفاجآت، تذكّرنا بعوالم «إدجار ألن بو» .

وإذا كنا نرى أن هذه القصص الثلاث تمتعت بقدر من الجودة شكلاً ومضموناً، فإن ذلك يرجع إلى وعى أديبنا بلغة فنه، وقدرته على توظيفها، وإن كان لم يسلم من بعض الحشو والتفصيلات الزائدة، برغم ذلك فإن هذه القصص الثلاث نراها ثلاث طرقات على باب القصة العالمية .

وعندما نقرأ قصتي «واخضرت الأرض» و«القرية واللصوص» نتذكر رأى أرنست كاسيرز في «الأشكال الرمزية»، فقد قرر هذا الفيلسوف أن كل منجزات الحضارة الإنسانية تؤول في النهاية إلى أشكال ذات طابع رمزي؛ فالأسطورة والدين واللغة والفن تنحل إلى أشكال رمزية، وقد أسس رأيه هذا، معتقداً أن الحقيقة لا تدرك من جهة الوجود المطلق وحده، ولا من جهة الشقور الفردى وحده، وإنما تدرك في اتحادهما وفي الشكل الرمزي، الذي يركبه نشاط الروح الخالق، وهذا ما تؤكدُه القصص الثلاث التي ذكرناها سلفاً، وهاتان القصتان «واخضرت الأرض» و«القرية واللصوص» تندرجان تحت ما

نطلق عليه «القصة الواقعية الرمزية» إذا جاز الاصطلاح .
فقصة و«اخضرت الأرض» التي سميت بها المجموعة، تجسد
سطوة رجل قوى، له عزوته، على رجل ضعيف لا عزوة له،
فيمنعه من إدارة الساقية ورى أرضه، من خلال منطق الغابة،
تضحى بقرة الرجل الضعيف عجفاء، وأرضه يحرقها الجفاف،
بل يختفى اللون الأخضر من أراضي الضعفاء.

لذا نجد (صابر) ذلك الإنسان الضعيف يثور، ويصر على
مواجهة (دعبس) ذلك الطاغى المتجبر، ويقرر إدارة الساقية
برغم نصح الناس وتحذيراتهم: «صاح به الناس ينصحونه
بالعودة، فهو لا يستطيع الوقوف أمام دعبس، وارتفع صوت
الشيخ منصور يحذره بأن البلدة كلها لا تستطيع الوقوف أمام
دعبس، سار صابر يجذب البقرة خلفه في ثورة.. واقترب من
الساقية.. ووقف الناس بعيداً، ينظرون إليه في رثاء وشفقة، رآه
دعبس يقترب، انتظره عند نهاية الطريق، تعلقت به عيون الناس،
وهو يقف كالثور الهائج.. اقترب منه صابر، وقف دعبس أمامه،
وقبل أن ينظر إليه صابر مط دعبس جسمه، ورفع يده.. هوت
اللطة على وجه صابر.. دار رأسه.. ترنح جسمه النحيل وسقط
على الأرض»، و«عاد صابر في الطريق يتحسس فكيه متسائلاً:

لماذا يضربنى.. إنها ليست ساقيته، إنها لأهل القرية .. لماذا لا يتركنى أروى أرضى؟!.. لقد جفت الأرض ومات الزرع، ولم تعد البقرة تجد ما تأكله.. وما بال الناس لا يفعلون شيئاً .

وحينما تعلم أم صابر بذلك تروح تسأل عن باقى أولادها، فتجد كل منهم مشغولاً بأموره الخاصة، ولم يشترك أحد منهم فى مواجهة دعبس فتوبخهم على هذا التقصير، وينصحها أهل القرية بأن تزوج (صابر) من عائلة كبيرة حتى تكون له عزوة، ويقف ضد (دعبس) يقع اختيارها على عائلة «السوالم».

فيذهب الشيخ منصور وأم صابر حاملين بالهدايا المقتطعة من قوت الأهالى إلى عائلة «السوالم» وهناك تكون الصدمة، فعائلة «السوالم» على وفاق تام وعائلة دعبس، فتخيب آمالهما، ويدرك الأهالى أن تصالح الكبار ما هو إلا مصائب تحل بالصغار، ويتأكد أهل القرية أن خلاصهم من (دعبس) لا سبيل إليه إلا بتضامنهم مع صابر، وبفضل هذا التضامن استطاع (صابر) التغلب على (دعبس) وإدارة الساقية: «أما دعبس فقد رآه الناس يلحق دماءه بجوار الشجرة.. وعندما أتت عائلته كانت بقرة صابر تدور فى الساقية.. وبقرة دعبس تجرى على الطريق يضربها الأطفال بالعصى، ويرمونها بالحجارة ..»

ومن يتأمل هذه القصة أو «القرية واللصوص» يجد أن الواقع يعانق الرمز في آن معاً، كما تحمل كل منهما مستويين من التعبير القصصى، المستوى الأول تبرر وجوده الأحداث الواقعية، يحسه القارئ العادى ويستوعبه.. المستوى الثانى: تلمح إليه بعض ومضات فى القصة، يمكن إحالته إلى رمز يستوعبه القارئ المثقف، يستمتع بتجميع خيوطه من الألفاظ والإشارات والومضات التعبيرية، التى تعيها مخيلته النشطة المبدعة، وإنصافاً للحق نقرر أن هذا اللون من القص لم يكن طه حواس هو كاتبه الأوحى، وإنما شاركه قصاصون آخرون قديماً وحديثاً.

أما قصتنا «الهروب من اللعبة» و«السحب السوداء» فقد تعمقتا واقع المدينة، وكشفتا وجه المادية البغيض، فهما قصتان واقعيتان لهما مذاقهما المتشابه، فقصة «الهروب من اللعبة» تقدم بطلاً مثالياً، يناصبه العداء واقعه المادى، ويعذبه نقاؤه فى زمن لا يؤمن بالنقاء أو الطهارة، فبعد أن تتوتر أعصابه متأثرة بواقعه الضاغط بوجه خاص، وأحداث العالم المقبضة بوجه عام، يصل مكتبه فى عمله، فيكتشف جريمة اختلاس فيدور رأسه، ويجوب الحجرة كالفأر المذعور، محاولاً لفت نظر زملائه، ولكن لا تبدو منهم أية بادرة اهتمام.. لحظات «وقوف بباب الحجرة رجل

ضخم الجثة، يده اليسرى فى جيب بنطلونه.. وفى اليمنى بين السبابة والوسطى سيجارة يتصاعد دخانها على شكل علامات استفهام، تملأ فراغ الحجرة، انتصب الجميع وقوفاً كالتماثيل عند رؤيته..»

ينصحه الرجل من خلال لهجة تهديدية بأن يحنى رأسه كى تمر العاصفة، ويشير إلى زملائه: «لقد كانوا مثلك - ثم تعلموا - ومن مصلحتك أن تصبح مثلهم»، على إثر ذلك تداهم بطلنا غيبوبة، يرى الأشياء كما لو كانت تسبح فى الظلام «بدت له وجوه الزملاء خلف خيوط الدخان شاحبة كوجوه موتى لم تغلق عيونهم، فملأ الرعب قلبه.. جرى - الطريق طويل مترب - والعيون خلفه تطارده..»

يربط الكاتب بين طفولته وما حفلت به من خوف وتحذيرات، وبين حاضره، وما يكتنفه من مطاردة ومفاجآت مستخدماً «الFLASH باك» تارة «والمنولوج الداخلى» تارة أخرى، فاستطاع كشف أغوار الذات المطاردة، ويلوّر أبعاد الواقع دون حذقة، أو اللعب بأساليب غامضة، وإن كان ذلك لا يجعلنا نفعل بعض العبارات الزائدة، التى كانت أشبه ما تكون بأورام خبيثة، يجب استئصالها حتى تصير القصة مكثفة، تؤدى دورها المرسوم دون

ملل أو رتابة .

وقبل أن نترك هذه القصة من واجبنا أن نشد على يد بطلها المثالي المقاوم، فقد عاف الاختلاس، وهرب من اللعبة القذرة، ظل يعاند ، ويدفع الثمن مطاردة تشوى جوانحه رغم ظروفه الصعبة، لم يستسلم فذكرنا بأبطال الأدب الكلاسيكي المساويين، إلا أن كاتبنا قد وظفه في خدمة هدفه الفني، وشكل منه لوحة عامة، كونتها جزئيات مختارة ودالة في الوقت ذاته، كذلك نرى قصة «السحب السوداء» نغمة أخرى من نفس المقام .

أما ما يسمى «بالقصة النفسية» في المجموعة فتمثلها : «لعبة ثقة» و«العروسة» و«الخيوط» فهذه القصص الثلاث تتخذ من الذات القلقة الحائرة أرضاً تتحرك فوقها، متحاوره والواقع النفسى حيناً، مجسدة الواقع الاجتماعى أحياناً أخرى، ففي قصة «لعبة ثقة» نجد رجلاً وثق برجل آخر فأعطاه مستندات خطيرة، وحينما يتذكر ما حدث لزميل له فى حالة تماثل حالته، ينتابه الخوف من عدم حضور الرجل فى الموعد المحدد، وهذا أمر لا تحمد عقباه، فهو المسئول الأول عن تلك المستندات، وضياعها يعنى سلسلة من المتاعب لا تنتهى، يساوره الشك، وسرعان ما يزلزله القلق، تهتز كل المقاييس فى رأسه، وتضحى

لحظات الانتظار سيّاطاً تلهب نفسه دون رحمة، وإن حاول أن يطمئن نفسه: «هذا لا يمكن أن يحدث معي.. إبراهيم أفندي لم يختَر الشخص المناسب، لماذا تأخر صاحبنا.. أيمن أن يكون أصابه شيء، أم أنه تعمد عدم الحضور؟.. لا يمكن أن أقع فيما وقع فيه إبراهيم أفندي.. سيأتى فى الميعاد.. أنا الذى أتيت مبكراً، لولا ما حدث لإبراهيم أفندي لما أصابنى هذا الاضطراب.. إنها مستندات خطيرة، ما كان يجب أن أسلمها إليه، وأنا المسئول الأول عنها.. ازدادت دقات قلبه.. ضاق صدره.. أحس العرق يبلل جسمه.. نظر إلى ساعته، وإلى الطريق.. الضباب يخفى معالم الأشياء...» .

ويصور الكاتب من خلال «المنولوج الداخلى» هذا الرجل المضطرب، وقد «قذفه الحراس إلى قاع حجرة مظلمة» ويصبح «وحيداً خلف الجدران العالية»، هذه القصة مطعمة بالتصورات الخيالية المفزعة، التى تجعل قارئها يشهق أكثر من مرة، كما نجحت بفضل تكتيكها المتقن الذى رصد لحظات الصراع النفسى الموار، الذى عاناه بطلنا الحائر .

هذه القصص النفسية الثلاث قد غاصت فى أعماق النفس الإنسانية حتى وصلت إلى طبقاتها الجيولوجية الأولى، وجسدت

ما فيها من غرائز ومشاعر، وعلى القارئ أن يقرأ قصتي «العروسة»، و«الخيوط» حتى يتثبت من صدق مذهبنا إليه، فقد استفادت هذه القصص الثلاث من جهود المدرسة النفسية الفرويدية بوجه عام، ومن جهود رواد هذه النوعية من القصص كيوسف إدريس، وإدوار الخراط، وزكريا تامر بوجه خاص، وإن حاولت أن يكون لها مذاقها الخاص.

وتمثل «القصة العاطفية» في المجموعة قصص «الفتى وبيت التماثيل»، و«الرحلة» و«زيارة للنجع» فقد عبرت قصة «الفتى وبيت التماثيل» وقصة «الرحلة» عن مادية العواطف الإنسانية والحب الصادق الذي قتله زيف العصر وماديته، وبلورت قصة «زيارة للنجع» الصدام بين العاطفة الشريفة وواقعها القاتل .

فعندما نقرأ قصة «الفتى وبيت التماثيل» نجدتها تقدم عاطفة حب عاشها البطل في الريف بقلبه البكر، وعقد عليها آمالاً مستقبلية، لذا نراه يرتكب الكبيرة وزوجة أبيه الجميلة الشابة، حينما تهدده بقتل هذه العاطفة، التي تعلق بنياط قلبه، عندما يرحل إلى المدينة، تبهره الأضواء والزخارف الكاذبة، فينسى عاطفة حبه الأول، ويعيش عاطفة حب جديد يحفر مكانه في أعماقه، لكن سرعان ما تصنع نظرة حبيبته المادية حواجز

وحواجز، فهي لا ترغب البسطاء، إنما تعشق من يرتقى القمم،
ويحقق بثروته رفاهية حياتها المرادة: «أنا لا أريد إلا من
يصعدون القمم.. كل الناس الآن يريدون الصعود، ويبحثون عن
الطريق.. أى طريق..» فيذعر بطلنا من هذا الواقع المادى
الشرس: «بلل العرق وجهه.. اضطربت أنفاسه.. اقترب من
الجامع.. أبطأ فى سيره.. دخل.. توضأ.. اتجه ناحية القبلة
وصلى»، ولكن «لم تخرج كلماته من قلبه.. لم يرتجف جسده.. لم
تدمع عيناه.. خرج من الجامع، وسار كتمثال بارد فى اتجاه
البرج».

استخدم طه حواس فى هذه القصة العاطفية «الFLASH باك»
و«المنولوج الداخلى» فجسد الصراع الدائر بين المتناقضات،
التي احتشدت بها القصة، وإن كنا نلاحظ أن لغة الحوار فى
هذه القصة ليست على المستوى المرجو .

تبقى أمامنا قصة «أم سيد» كنموذج للقصة الوطنية فى هذه
المجموعة، تمثل وحدها وحدة مستقلة من وحداتها، فقصة «أم
سيد» تحاول جاهدة فهم الشخصية المصرية، وبطلها يطل علينا
ساخطاً على كل شىء، متبرماً من كل شىء: سب ولعن الترام
والزحمة والناس، وخطأ فى الشارع يكرر النظر إلى حذائه

المتسخ فى تبرم، وصل إلى الناصية، إلى قهوة «السعادة» ابتسم فى سخرية، وهو يقرأ كلمة «السعادة»، وتواصل الأخبار المؤسفة - المسموعة والمقروءة - شحنه يأساً فوق يأسه، كما كانت تحركات الناس غير المسئولة، وسلوكهم اللامبالي تثير غيظه وحنقه: «طوى الجريدة فى ضيق.. التقطها منه حامد، واشترك معه سعيد فى حل «مسابقة الكلمات المتقاطعة»، ويترك بطلنا مكتبه، ويقترب «من النافذة.. نظر إلى المارة.. أم سيد كعادتها متربعة على الناصية أسفل النافذة.. أمامها على الأرض علبتان من الورق المقوى بهما قليل من حبات الفول السوداني، وأصابع من الحلوى، مغلفة بأوراق باهتة، يحيط بها أطفالها الثالثة: سيد وإبراهيم وخديجة، والرابع بين أحشائها يكاد يمد يده يتناول حبة فول من العلبة».

عندما يذهب إلى زيارة صديقه فى المستشفى يجد «مجموعات من الممرضات هنا وهناك على امتداد الردهة»، و«جريدة الأخبار فى يد إحداهن.. ونفس المربع.. مربع الكلمات المتقاطعة يشد انتباهن» فيتفاقم إحساسه بالمرارة، ويظن أن مثل هذا الشعب، الذى تشد انتباهه كل هذه التوافه، وعدوه يهدد وجوده، لا يمكن أن ينتصر، حينما يضرب العدو الإسرائيلى

أحد المصانع، وتمتلىء المستشفى بالجرحى والمصابين، بعد أن أدى كل منهم دوره على خير وجه، يجدهم، وهم فى أشد حالات الألم يسألون عن بعضهم البعض فى لهفة وقلق، ويجد أكثر من مواطن يعلن تبرعه بدمه لمن يحتاج، بل تمتد طوابير التبرع لتسد الشوارع والحارات فينهدم تصور البطل الخاطئ عن الشعب المصرى من أساسه، يتعرف على الشعب المصرى على حقيقته، وتتبخر نظرتة السوداوية تماماً، لذلك عندما رأى «أم سيد» تقف فى طابور التبرع، خيل إليه أنها ليست أم سيد، التى يعرفها» ويدرك بطلنا فى النهاية أن هذا هو الشعب المصرى الأصيل، الذى يقف وقفة رجل واحد فى أوقات المحن، تتفجر أصالته العريقة فيعطى دون حساب حباً وانتماء للوطن، نجحت القصة فى توصيل ما تريده دونما مباشرة، وبعدت إلى حد كبير عن أساليب الخطابة، فحققت بذلك مستوى ملحوظاً للقصة الوطنية المعاصرة .

فى ختام هذه القراءة يهمنى أن نلفت النظر إلى حقيقة لاحظناها، ستفرض نفسها على قارئ هذه المجموعة وهى: التنوع الخصب، الذى حوته بين دفتيها بدرجات مختلفة، لذا يجب ألا يأخذ القارئ تقسيمنا، الذى اتبعناه فى هذه القراءة

كأمر باتر وقاطع، كما لا يفوتنا أن نقر بأن كاتبنا طه حواس
يملك موهبة قصصية أصيلة، ويستطيع أن يعطى الكثير،
ولاسيما إذا اهتم بلغة الحوار، ومنطق ألفاظه وغربلها بحيث
تكون كل لفظة لها ضرورتها الحتمية ودورها الفاعل في سياق
القصة القصيرة .

قراءة فى «مجرد بيت قديم» *

«أبلة الناظرة دخلت فصلنا، كل مرة تأخذ واحداً منا وتخرج منا وتخرج، تعود بمفردها لتأخذ آخر .. أبلة بشات مدرسة الحساب تركت الكتاب والطباشيرة وقالت :

- قيام .

أبلة الناظرة لم تكن معها ابتسامتها الطيبة حين قالت :

- جلوس .

شاحبة وهزيلة على غير عادتها، تتكلم مع أبلة بشات، البنت ميرفت تنقل الدرس من السبورة إلى كراسيها، وحسام خطف سبتوتش نجوى...»^(١)

هكذا بدأ أحمد طوسون أولى قصصه فى «مجرد بيت قديم» أول أعماله الإبداعية، الذى أصدره على نفقته اقتطاعاً من قوته - عن مطبعة مصر بسنورس / الفيوم، وهو يضم عشر قصص

قصيرة، تشغل (٩٧) صفحة من القطع المتوسط، داخل غلاف بسيط تتصدره لوحة معبرة للفنان محمد الطلاوى .

القاص أحمد طوسون من مواليد الفيوم ١٩٦٨م، حصل على عدد من الجوائز : «جائزة أدب الحرب (أكتوبر الإنسان) التى نظمتها جريدة (أخبار الأدب) بالتعاون مع مجلة (النصر) ١٩٩٦م، «جائزة العقاد الأدبية للقصة القصيرة» بمناسبة مئوية العقاد ١٩٩٧م، «جائزة القصة لدول جنوب البحر الأبيض المتوسط التى نظمها إقليم ليجوريا الإيطالى ١٩٩٨، و «جائزة المركز القومى للطفل فى القصة فى مجال أدب الطفل ١٩٩٨م.

الحقيقة هذا الإصدار الأول لأحمد طوسون وقع فى يدي بطريق الصدفة البحتة .. رحت أتصفحه من باب حب الاستطلاع، فإذا به يجبرنى على احترامه وقراءته قراءة متأنية، لم أتركه حتى أنهيته تماماً فى جلسة واحدة، استمتعت بالقصص العشر بل حلقت وكاتبها عبر فضاءاتها الرحيبة .. وأثارت فى دافعية الكتابة عنها، ولكنى تريثت أملاً أن ينهض بالمهمة أحد نقادنا المنصفين .

لم يكتب أحد شيئاً، وبدأت لى المسألة فى مجملها أشبه بمؤامرة صمت، تحاك فى سراديب مجهولة ضد كل إبداع جاد،

وهذا الأمر جعل بعض ضعاف المواهب يتبوؤون صدارة المشهد الإبداعي حالياً في مصر دون وجه حق، مما جعل بعض الأصوات ينادى - أحياناً - بتنشيط الحركة النقدية، ورسم خارطة جديدة لإبداعنا الأدبي المعاصر .. ما علينا.

«مجرد بيت قديم» ينقسم إلى ثلاثة ألوان من القصص :

القسم الأول يضم قصص : «فصل ١/٢»، «نادراً ما تمطر ليلة العيد»، «مفتاح الجنة»، «حافضة نقودي»، و «مجرد بيت قديم» التي عنون بها الكاتب إصداره، وهذه القصص الخمس تنتمي - بشكل عام - إلى اتجاه المدرسة الواقعية، وإن تسربت - أحياناً - بخيوط رومانسية، وهي تتناول قضايا إنسانية هامة كقضية المواطنة، العلاقة الزوجية وتأثرها بمرور الزمن، مواجهة تقلبات الواقع المعيش، سطوة السلطة والخرافة في مجتمع نامٍ، عدم توافر الأمن، والحنين إلى الماضي - مكانياً وزمنياً - كظاهرة طللية، تجذبنا إلى الخلف أكثر مما تدفعنا إلى الأمام .

وهنا يجدر بنا تناول قصة «مجرد بيت قديم» بالقراءة كنموذج صالح للتطبيق على رؤية الكاتب وطريقة قصه في قصص هذا القسم .

يبدأ القاص قصته مسترجعاً ملامح قريته خلال سنوات

طفولته - عن طريق الفلاش باك - واصفاً مدقاتها، حفرها، مستنقعاتها، حقولها، حيواناتها، طيورها، ترعتها، أطفالها، وناسها بضربات سريعة أشبه بضربات الفرشاة .

ثم نجد القاص - وهو راوى القصة - يقيم في المدينة وزوجته وجدته وطفله الصغير، وحينما حان موعد سفره لخارج مصر في مهمة عمل، دخل على جدته حجرتها الصغيرة ليودعها، فتستحلفه بحياتها أن يسفرها البلد «كانت دائماً تريد العودة إلى بيتها، لكننى لا أعرف لم كانت تصر جدتى هذه المرة على العودة إليه بعد أن تركته منذ أكثر من عشر سنوات، وعاشت معنا وأصبحت عاجزة عن خدمة نفسها .. وكانت أجازتى قد انتهت، وحان موعد سفرى، وحين دخلت عليها حجرتها الصغيرة لأودعها .. انكفأت على يدي وقبلتها :

- وحياتى عندك يابنى .. ودينى البلد» (٢) .

وتوفيت الجدة أثناء سفرة الحفيد للخارج، وحين عاد فوجئ بوفاة الجدة، فيرى الكأبة والحزن يمدان ظلالهما على الأشياء، فيفر إلى حُضن قريته البعيدة، وهناك ترصد كاميرة قلمه مقارنه واعية ودقيقة بين قرية الماضى وقرية الحاضر، بين الأموات والأحياء، وشعر بضياء الهوية بين متناقضات كثيرة فيجرفه

الحنين إلى الماضي «جرجرت أقدامى إلى الحوارى الضيقة الخالية من الأولاد، وصورة ابنى وهو يلبس الجلباب المقلّم، ويستحم فى مياه التربة تلح على رأسى» (٣) .

ولعلنا لاحظنا أن القاص لا يعبر عن فكرته أو رؤيته بشكل مباشر ساذج، بل يطرح مضامينه ورؤاه بفن، يراوغ، يوحى ولا يصرح، ويمضى سريعاً حينما يتأكد أن فكرته أمسكت بتلابيب قارئه، تساعد مفردات موحية رشيقة وتراكيب لغوية دالة .

القسم الثانى : يحتوى على قصتى «أغنية الذى مات» و «ضفدع ليلى»، هاتان القصتان تنتميان إلى اتجاه المدرسة التعبيرية، تلك التى تبلورت «شيئاً فشيئاً، مع توهج شعراء الرومانتيكية فى الدفاع عن ذات الفرد المهددة التى أغفلها الفلاسفة والمشرعون والمبدعون طويلاً، وبدأت تأخذ شكل العرض المنهجى مع الإلحاح على قدرة العمل الفنى فى التعبير عن استجابة الفنان الشخصية لحادث أو موضوع بعينه، والربط بين قيمة العمل والكشف عن مزيد من الطاقة الفردية للمبدع ...» (٤).

هنا نجد القاص يعبر بطلاقة وصدق عن حركة الشاعر، وإيقاعاتها المختلفة خلال مداها وجذرها، هبوطها وصعودها حيال موضوع من الموضوعات، أو انفعال من الانفعالات الذاتية

الإنسانية .. وكان «الموت» - موضوعاً وشعوراً - هو لب هاتين القصتين، وإن حرض القاص بطلية في كلا القصتين على المقاومة ومواجهة كل صور اليأس والإحباط والسلبية، بما يملكان من صفات وقيم إنسانية ومخزون الطاقة الروحية .

هنا يتحتم علينا أن نتعرض لقصة «أغنية الذى مات» كنموذج تطبقى لاتجاه «التعبيرية» الذى تبدى فى هذا القسم. القصة تناولت «الموت» ممتزجاً بالفقد والحب والأبوة والبنوة، أو قل «الموت والحياة» بأوسع معانيها «عجائز كثيرات يبكين فى جوف الدار، عليه أو على غيره فقد منذ زمن بعيد، غالباً ما يأتين بذكرياتهن معهن، تربت كل واحدة على الأخرى ويتجرعن نفس حرارة الألم .. الشبورة كثيفة، الصباح يبدو وكأنه بعيد، والشوارع على حالتها لا تتغير، نشيج المرأة العجوز لا ينتهى، الأخريات خف نشيجهن ...» (٥) .

أمام جلال «الموت» تتعري النفوس، وتطرد قشرتها الزائفة، يتجلى الصدق بأدق معانيه فنعرف الناس على حقيقتهم أبناءً وأباءً وأصدقاءً وأقارب وزوجات وجيراناً.

فى هذه القصة كثيراً ما يتم تبادل الأنوار، فالميت يصير حياً، والحر يبيت سجيناً، والصدى يستحيل عدواً، والليل

والنهار يتعاقبان فى إصرار دونما جدوى «الجياد تسبقك، المتواهنون .. لا وقت للزقزقات، الصهيل أجمع، أصرع الأرض، الأشواك الكثيفة كم جرحتك، جاء دورك الآن، انطلق، الطيور الغربية تطاردك، قف على قدميك مرة أخرى وانطلق، اخلع نعليك، افتح للريح صدرك، لا تتكمش اصرخ، لا تمت صمتاً، ستمنع صوتك الجدران، وحدك فى الزنزانة السوداء، الليل بشع كوجه امرأة شائه .. وجهها جميل بين كفيك ...»(٦).

هذه قصة مشاكسة، فبقدر ما تعطيك تأخذ، ولا تعرف متى أعطت، أو متى أخذت؟ .. متى تسلمك قيادها، أو تجمع منك بلا مناسبة؟، إن المعانى والمشاعر فى هذه القصة تتمركز فى قلب الدائرة، ثم تنداح فى دوائر متتابعة حتى تصل نهايات الأقطار .. ثم تعود تتمركز مرة أخرى .. وهكذا: «يلتفون حولك، المرأة العجوز تلهث خلفك، الرجل العجوز لا يقوى على النهوض، تخرج الآن من زنزانتك .. نفس الشوارع والبيوت، نفس الملامح التى اعتديتها، نفس الاسم الذى كانوا ينادونك به ..»(٧).

أما القسم الثالث : يشمل قصص : «كتالوج،» «الديكة والطاوس»، «السؤال عن الوقت» و «رسالة العصفور الفقيد»، وهذه القصص الأربع تتبنى اتجاه المدرسة الرمزية فى الأدب

والفن، ذلك المذهب الذى يعمد معه المبدع اتخاذ أشياء مادية رموزاً لمعان ودلالات معنوية، ويستطيع القارئ بقليل من التدبر وإعمال العقل اكتشاف العلاقات الرابطة بين الرمز والمرموز إليه فى هذا اللون من الإبداع، الذى يتسع للعديد من التفسيرات والتأويلات، ومن ثم تتسع بالتالى آفاق نصوصه بعدد قرائه ومتنوقيه .

ويحسن أن نختار قصة من هذا القسم، نبلور من خلالها سمات هذا اللون من القص، فنختار قصة «رسالة العصفور الفقيد» فالكاتب يتخذ من العصفور رمزاً لكل إنسان فارس طموح، يُقدِّم قرباناً فى سبيل طموحاته وطموحات مجتمعه المنشود، ومجتمعه فى الواقع لاه غافل، لا تشغله إلا لغة الشجب والإدانة والتبرير الملفق، ويقوى الكاتب دلالاته الرمزية باستخدامه العناوين الفرعية، التى تلمح إلى دالات رمزية مساعدة: اعتراف / صحيفة معارضة / صحيفة قومية / إذاعة أجنبية / إعلان / من مذكرات العصفور الشاهد / آخر ما قاله القتيل .

هذا تأويل لنص «رسالة العصفور الفقيد» وهو لا يغلق الباب أمام تأويلات أخرى، والتأويلات الأخرى تثرى النص ولا تقلل من قيمته، ولأن النص نفسه قصير جداً أطرحه هنا كاملاً للقراءة

لإثارة ذهن القارئ ربما نكتسب مزيداً من التأويلات: «اعتراف :
الآن يا حبيبتى ... عندما حلق العصفور بين السحاب، حاولت
تقليده، كانت أجنحتى عارية من الريش، لم تقو على حملى،
سقطت على الأرض، تناثرت أشلائي، وأصاب العصفور طلق
غادر. **صحيفة معارضة** : تواترت الأنباء عن مقتل عصفور
صغير، الحادث الأثيم قيد ضد مجهول، المصادر تؤكد أن
الحادث وراءه يد فاعل .. احتجت اليوم باقى صحف المعارضة.
صحيفة قومية: على الناس ألا تحزن لمقتل عصفور، فكل واحد
منا عصفور طليق، ولنعتبر الحادث حادثاً عارضاً، لا يعكر
صفاء سمائنا، خاصة، والمدعو اعتاد تعدى سماءه الإقليمية .

إذاعة أجنبية : المصادر تؤكد ترحيب الناس لمقتل العصفور،
خاصة، وقد اعتاد الغناء فى كل وقت مما سبب ازعاجاً للمدن
المجاورة ... الناس فى المدينة بنفس الملامح، يواصلون حياتهم،
يخرجون ويسمعون ويشاهدون ويضحكون، وآخر النهار
يضاجعون زوجاتهم وينامون .. الأطفال بزيهم الجنائزى - فى
الشوارع - يرددون : (آه يا عصفورنا الصغير، كنت تحب
الرقص والغناء، كنت تحب الأرض والسماء والشجر، لم تكن
كما يقال عنك .. عشت يا عصفورنا - بيننا - ميتاً، والآن هل

تعيش ؟!. إعلان : لجلب مزيد من الرخاء والسلام ريشة واحدة من ريش عصفورنا الفقيد، والتمن لن يزيد عن دولار.

من مذكرات العصفور الشاهد : السحاب كثيف يحجب كل شيء عني، حالة الطقس ليست كما وصفتها هيئة الأرصاد الجوية، دوى الطلقات يخرق فزعى، اسمعه يستنجد بى، أمد له يدى ولا أراه، الدوامات الهوائية تشدنى بعيداً، الغمام قاتم قاتم. آخر ما قاله القتل : كنت أغرد، كانت الطلقة كحبة قمح، ظننتها حبة للحياة سكنت قلبى، لكننى لم أستطع الغناء، لم أستطع الحياة ...

الآن يا حبيبتى يمكن الاعتراف بأن الرسالة ينقصها الكثير من التفاصيل الهامة، العصفور الشاهد قالوا عنه أنه غريب ولا يخالط العصافير، ولا يعرفها، العصفور الفقيد، قالوا عنه : أنه لم يستمع لحكمة الحكماء ويكف عن الغناء والتحليق، وأنا يا حبيبتى يدفعنى حبك إلى الغناء لكننى عاجز عنه، يدفعنى حبك إلى التحليق لكننى عاجز عنه، فالناس فى المدينة يتحدثون عن عصفور صغير حاول التحليق والغناء، وعن طلقة وحيدة اسكتت كل العصافير عن الغناء، وقتلت العصفور الصغير»^(٨)

والجدير بالذكر أن قصص «مجرد بيت قديم» للقاص أحمد

طوسون لا تحمل سمات «المجموعة القصصية» ومواصفاتها الفنية؛ فقصص القسم لأول لها عالمها الواقعي، وقصص القسم الثاني ذات عالم تعبيري، وقصص القسم الثالث تحلق في فضاءات الرمز، إلا أن كاتبها - من خلال عملية القص وآليات السرد وإدارة الحوار ومقومات أخرى - أثبت موهبة في ألوان القص التي قدمها، وهو جهد يستحق عليه التحية، خاصة إذا عرفنا أن هذا هو إصداره الأول، وأن هذه الخطوة هي أولى خطواته فوق درب القصة القصيرة، ذلك الفن الصعب المراوغ .

ونشير إلى لغة القاص، لقد توصل بلغة بسيطة اتسمت بالسهولة والسلاسة وامتازت بالعفوية سرداً وحواراً، وتخلو إلى حدٍ كبير من الأخطاء النحوية والصرفية والأسلوبية، وأن ما وقع من أخطاء لا تشكل عائقاً أمام طرائق التلقى .

حقاً إن بريق الذهب الخالص لا يمكن أن ينطفئ أو يضع وسط ركام القش مهما كانت الظروف والأحوال .

الهوامش

- * هذه القراءة أُضيفت إلى الكتاب قبل الطبع لضرورة فنية وموضوعية. (المؤلف)
- ١- أحمد طوسون قصص «مجرد بيت قديم» - مطبعة مصر بسنورس / الفيوم - طبعة محدودة على نفقة المؤلف - عام ١٩٩٩ . ص ١٠ .
 - ٢ - المصدر السابق نفسه . ص ٤٢ ، ٤٣ .
 - ٣ - المصدر السابق نفسه . ص ٤٩ .
 - ٤ - د. جابر عصفور «نظريات معاصرة» إصدار مكتبة الأسرة لعام ١٩٩٨ م. ص ٢٤ ، ٢٥ .
 - ٥ - أحمد طوسون، قصص «مجرد بيت قديم» - مطبعة مصر بسنورس / الفيوم - طبعة محدودة على نفقة المؤلف - عام ١٩٩٩ . ص ٥٥ .
 - ٦ - المصدر السابق نفسه ص ٧٢ .
 - ٧ - المصدر السابق نفسه ص ٧٣ .
 - ٨ - المصدر السابق نفسه . ص ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ .

الحب .. والموت .. والفقر فى «الناس والعيب»

كاتب مجموعة «الناس .. والعيب» عرفته حركتنا الأدبية من خلال مشاركته فى القصة القصيرة والمقالة والخاطرة، التى نشرت منذ عام ١٩٦٣م، على صفحات مجلاتنا المصرية كالأدب والثقافة والرسالة والقصة، والعربية كالأديب اللبنانية .. ولا يزال كاتبنا يواصل عطاءه، على الرغم من المكابدة، التى يعانىها هذا الأديب الإقليمى المثابر، يعمل فى صمت، بعيداً عن المجادلات البيزنطية الفارغة، التى تسيطر من آنٍ لآخر على حياتنا الأدبية فى العاصمة .

عندما نقرأ مجموعته القصصية «الناس .. والعيب» قراءة متأنية نجد أن (الحب) و(الموت) و(الفقر) دوائر ثلاث تتداخل .. تتقاطع .. تتوازى، وتشكل فى النهاية أهم السمات البارزة لهذا

العمل، الذى نراه متحاوراً والواقع الاجتماعى حيناً، كما يتفاعل والواقع النفسى أحياناً أخرى، دون أن يفتقد تلك العلاقة الحميمة بين الإنسان وطموحاته، طوال رحلة بحثه عن واقع أفضل، أو غد جديد، فكم تأقت قصص هذه المجموعة، التى بلغت إحدى عشرة قصة إلى ذلك الواقع المنشود، أو الغد المأمول، من خلال لغة فنية، تنم عن فهم واعٍ لدور الفن، وما يجب أن يكون عليه تجاه قضايا مجتمعتنا المعاصر .

إذا كنا قد أشرنا إلى أن (الحب) و(الموت) و(الفقر) هى المحاور الأساسية، التى دارت حولها قصص المجموعة، فإننا نجد قصص : (أيام تمر) ،(ضياء) ،(فى الليل) ،(عندما تهدر الذكريات) و(رجل وامرأة والشيطان) خمس نغمات متنوعة عزفها أديبنا عنتر مخيمر على وتر (الحب)، من خلال حركة إيقاعية تبادلية، مجسداً من خلال لوحة عامة، تباينت خطوطها وألوانها من قصة لأخرى، بقدر ما فرضته طبيعة الموقف، وظروف اللحظة المعيشة، فقصة «أيام تمر» تجسد تجربة شاب، عاش قصة حب مبتورة، لم تتم لأسباب لاندريها، لكنه بعد تلك القصة استطاع أن يكون علاقة حب جديدة وفتاة : «ولكم كان فرحاً بها.. ظن أنها ستنسيه حبه القديم»، والحقيقة أن فتانا قد

علق على فتاته آمال المستقبل، الذى تخيله يقذف بالماضى خلف ظهره: «الحب أقوى من كل شىء»، أوكد لك أن حياتنا لن تكون قاسية.. لن نموت جوعاً.. أنت ستعملين أيضاً.. سنكافح معاً، وسنبنى بيتاً سعيداً...»، وسرعان ما يأتى ابن الحلال المناسب - مادياً - فتنزوج الفتاة، وتترك فتانا يطحن ضلوعه الفقد والأسى، وتهرس الكأبة جوانحه، ويصبح الحب - فى نظره - وهماً لا يؤمن به إلا الحمير - على حد تعبيره - : «حب؟!.. وتترك عريساً يربح أحياناً فى يومين أو ثلاثة راتبى عن شهر كامل.. الحق أنى حمار..» وقد: «سرى فى كيانه حزن عميق، فاستدار ليجلس على حافة السرير متكرر الوجه» استخدم فى هذه القصة النفسية الاجتماعية ضمير المتكلم وضمير الغائب، فكشف ضمير المتكلم أغوار النفس، وما يموج فى داخلها من مشاعر، ورصد ضمير الغائب أبعاد القضية الاجتماعية المطروحة فى حيدة، وبهذه المزاوجة بين الضميرين استطاع القاص بلورة البعد النفسى والاجتماعى فى آن معاً .

أما قصة (ضياء) فتعبر عن مدى ما يعانى به زوج أصيب بمرض السل من ضياء ويأس، فقد تنكرت له زوجته، ظن أنها تحبه لإخلاصه وحبها لها وكل أيامهما الحلوة، حينما علمت

بمرضه، طلبت بلسانها الطلاق، وأيد مطلبها أهلها: «شهر واحد فقط، ثم تطلب الطلاق.. تطلبه بلسانها!.. وعيناها فى عيني!.. تطلبه بلا حياء أو خجل.. نسيت كل ما مضى؟! .. قصة غرامنا.. أيام الخطبة الجميلة.. ثم أيام ما بعد ليلة الزفاف.. أه.. كم كانت بارعة حين أظهرت نفسها فى ثوب الطيبة والبراعة..»، وحينما يحاول إقناعها بأن علاج هذا المرض أصبح الآن سهلاً ميسوراً: «تمط شففتيها، ثم تلوذ بالصمت، ويتكدر وجهها، وتطفو على سطحه علامات الحنق والامتعاض»، أخيراً يجد أنه لا محالة من أن يقرر طلاقها: «فقد مضت أيام السعادة، ولن تعود، وتسرى فى كيانه اختلاجة ضياء ويأس، فأطلق زفرة حزينة.. ثم قفل راجعاً إلى المدينة»، استطاع القاص من خلال المعادل الموضوعى فى هذه القصة أن يعمق شعورنا بالمأساة، ويجعلنا نتعاطف والرجل، وننظر لتلك المرأة القاسية نظرة احتقار، وهى قصة اجتماعية، وإن كانت هناك بضع عبارات زائدة، أفقدتها التكتيف وأبطأت إيقاعها .

قصة «فى الليل» تصور عذاب طالبة جامعية عرجاء، نعم جميلة، ولكنها عرجاء: «كم تبغض هذه الكلمة.. أتحرّم العرجاء من الحياة؟!.. إنها جميلة.. نعم جميلة، والناس لا يجهلون هذه

الحقيقة، بيد أن التواء ساقها ينسيهم جمالها.. إنها حينما تسير في الطريق لا تلاحقها غير نظرات الشفقة» حينما أبدى زميل الكلية نحوها بعض الاهتمام، عانت عذاب الحيرة بين الشك واليقين، لم تعرف بالضبط حقيقة مشاعره نحوها، ولما كانت تبحث في شوق عن حب يبدد ما تعايشه من ضياع وحرمان، ظلت طوال الليل أرقّة ساهرة، يشوى جوانحها التساؤل، ويحاورها الأمل: «أتراها الشفقة أم الحب؟.. ليت يكون الحب.. من يدري؟.. ربما.. شعاع الأمل ما يزال يسطع في ظلام حياتها.. الأمل الحلو.. والحياة بلا أمل شقاء وضياع..»، وعندما يقف فتاها المأمول مع زميلة لها في فناء الكلية سرعان ما تنتهش الغيرة قلبها البكر، ويعاودها التساؤل من جديد: «لقد رأته اليوم يقف مع سامية.. وقف معها فترة طويلة.. ماذا كان يقول لها؟.. أتراها يحبها.. إنها جميلة، والأهم من هذا أنها ليست عرجاء مثلها.. يالقسوته!.. لماذا لا يرحمها؟!..» كان اعتصام فتاتنا بالكبرياء، ومعرفتها لنظرة المجتمع تجاهها، ويأسها من العثور على الحب المنشود بمثابة المنغصات الثلاث اللاتي أقلقن مضجعها، ليس في الليل فحسب، بل بالنهار أيضاً، وفرض التساؤل نفسه: «أتظل هكذا تعيش في الحرمان يعذبها الظمأ

للحب، وتدور فى رأسها.. كل يوم الهواجس التى لا تخلف سوى
اليأس والحسرة والدموع، واتسمت القصة بشعور إنسانى نبيل،
تعاطف وهذه النوعية من البشر، من خلال رؤية فنية كاشفة
راصدة . نترك قصة (فى الليل) لنلتقى و(عندما تهدر الذكريات)
فنجد شاباً تجثم الكآبة فوق صدره، يعذبه الشوق إلى المحبوبة
الغائبة، لقد أحب زميلته الجامعية، وعاشا معاً قصة حب لا
تنسى أثناء سنوات الدراسة، وعندما انتهى العام الدراسى
الأخير، وذهب كل منهما فى طريق، شعر بطلنا بفراغ عاطفى
قاتل، فعاش كالميت الحى يملؤه الندم، وتكوى الحسرة جوانحه،
لذا كانت أغنية أم كلثوم الشجيرة، هى اليد التى نزعّت الفتيل،
فتفجرت الأعماق وهدرت الذكريات، سيطر الشجن والتساؤل:
«هل تذكره أم أنه أصبح بعد انتهاء السنوات، التى قضّاها معها
فى الكلية نسياً منسياً.. ذكرى لا يخفق لها قلب، ولا تتفجر
بسببها فى الأعماق ينابيع الآلام والأحزان..» كلما عانى بطلنا
الحرمان ترعرع حبها فى قلبه، وملك عليه فؤاده: «أسيظل حبه
لها ملء قلبه وعقله.. إن حبه لها الآن أقوى مما كان أيام
الدراسة.. يبدو أن الحب نار وقودها الحرمان!.. زفر بحسرة،
وأخذت تتلاطم فى ذهنه الذكريات...»، وسرعان مايقوده حبه

إلى قلمه، فيكتب إليها رسالة لعلها تطفىء نار الشوق، ولكنه يدرك في اللحظة الأخيرة ألا جدوى من وراء كل ذلك: «أطرق مفكراً.. وبعد ثوانٍ مريرة رفع رأسه من بين راحتيه.. ثم أخذ يمزق الرسالة ...» .

عندما نترك «أيام تمر» ، «ضياح» ، «فى الليل» و«عندما تهدر الذكريات» ونقرأ قصة «رجل وامرأة والشيطان» فإننا نلاحظ ارتفاعاً فنياً ملحوظاً فى الخط البيانى لأعمال كاتبنا، قد استطاع الكاتب فى هذه القصة بالذات عقد مصالحة فنية واعية بين الدين والعاطفة من جهة، وبين الواقع والمثال من جهة ثانية، وبين الفصحى والعامية من جهة ثالثة، مستخدماً تكتيكاً فنياً جيداً، وظف الموقف والكلمة واللحظة توظيفاً واعياً خدّم الشكل والمضمون على السواء.

إن قصة «رجل وامرأة والشيطان» تصور تجربة شاب جامعى نقى السريرة، أحب زميلته حباً عفيفاً صامتاً، ملك كل جوارحه، ولكنه يفاجأ بزواج حبيبته، وانقطاعها عن الدراسة فيصاب بالالاكتئاب النفسى، تضطرب مشاعره، وتهزه عذابات الحيرة وآلام الفراق: «أهكذا يحرم من كل شىء.. حتى من نعمة رؤية وجهها الحبيب؟! .. لقد انتهى كل شىء، فهى الآن فى بيت

زوجها، ليس ثمة أمل في أن يراها في الكلية ثانية» فيتدخل الشيطان في الوقت المناسب، يلعب لعبته فتعود الفتاة إلى الدراسة لتكمل تعليمها، بعد هذه العودة المفاجئة، يتعرف كل منهما على مشاعر الآخر، تبدأ نيران الحب تشتعل، ودعائم العلاقة تتوطد بين الفتى والفتاة، وبإيعاز من الشيطان تقترح الفتاة على فتاها الذهاب إلى مسكنه، الذي يقطنه وحيداً للمذاكرة معاً، فيرفض الشاب، يستعيز بتغير نظرة فتانا إلى حبيبته، يحدث الفراق مرة أخرى، ويمضى كل منهما في طريق، فقد أدرك الفتى أن البذرة لا توافق التربة، هذه القصة تصور المرأة ضعيفة أمام إغراءات الشيطان، بينما الرجل – غالباً – نجده صلباً قادراً على تحديد موقفه، وإذا كانت هذه القصة تعتبر أجود قصص المجموعة، فربما يرجع ذلك لفهم كاتبنا للغة فنه، وإجادته في استخدامها.

إذا تركنا هذه القصص الخمس، التي عزفها الكاتب على وتر «الحب»، وحاولنا حصر القصص التي عزفت على وتر (الموت) فإننا نجد «الصبى والحياة» و«الناس .. والعيب» و«مبروكة» ثلاث نغمات لهذا الوتر الجنائزى، فقصة «الصبى والحياة» تعبر عن هناءة الطفولة المفتقدة لطفل اختطف الموت والده، وتركه يعانى

آلام الحرمان، انقطع عن مواصلة تعليمه، ليتحمل مسئولية الأسرة التي فقدت عائلها فجأة، عمل ماسح أحذية متجولاً ليقتات وأسرته بطريق شريف: «بموت أبيه ضاع كل شيء... مضت الأيام الحلوة، ولن تعود... خرج من المدرسة، ولم يجد أمامه أى عمل غير أن يشتغل ماسح أحذية.. كما اشتغلت أمه خادمة فى بيوت الناس...» حينما تقوده قدماء إلى دار السينما، يرى إعلانات فيلم الأسبوع، يتمنى مشاهدته، فيغامر رغم عجزه المادى ويقطع تذكرة فى الترسو، وتقفز إلى رأسه الصغير المقارنة بين يومه وأمسه: «تزايد إحساسه بالشقاء، لقد كان يذهب مع أبويه وأخوته إلى السينما كل خميس، وكان يجلس فى الصالة، وليس فى «الترسو» كما يحدث الآن، وكان يشرب زجاجة كوكاكولا، أو يشتري أى شيء آخر يعجبه.. أه.. لو لم يمت والده...»، استخدم القاصُّ هنا أسلوب المناجاة الوصفية ليجسد مأساة الطفل ومعاناته، كان من الأفضل استخدام ضمير المتكلم فى هذه النوعية من القصص لقدرة هذا الضمير على استبطان الذات فى هذه التجربة الإنسانية.

أما قصة «الناس .. والعيب»، التى أخذت المجموعة اسمها فتجسد أزمة شاب ذى مركز مرموق، أرادت والدته الزواج،

وعمرها ٤٧ عاماً، بعد أن اختطف الموت والده بعام واحد:
«عمرها ٤٧ سنة وتريد أن تتزوج»، ونجده وقد قهره الحزن:
«فاستدار مكفهر الوجه لينطلق إلى خارج المسكن...» وسرعان
ما يسيطر عليه التساؤل الحزين: «تعيش معه أكثر من ٢٧ سنة،
ثم تفكر فى الزواج، بعد موته بسنة واحدة.. مصيبة.. وغداً
تصبح سيرة العائلة على كل لسان..» ويبذل بطلنا قصارى
جهده، محاولاً منع والدته من إتمام الزواج، من خلال التشاور
مع الأهل، وإقناعهم بأن زواجها سيكون بمثابة الفضيحة، لكن
كل محاولاته تبوء بالفشل، ويطل التساؤل برأسه من جديد:
«حقيقة أن زواجها ليس حراماً.. ولكن كيف تحل المشكلة؟!..
الحلال الذى لا يغتفر!.. من المسئول؟.. مسئولية من؟ ومن يقنع
الآخرين بأن العيب ليس عيباً..»

قصة اجتماعية ناضجة تدلنا على امتلاك كاتبها لحس
اجتماعى ملحوظ، وذكائه فى التقاط موضوع قصته البكر كما
تبرهن على مقدرته فى استخدام لغة الفنون الأخرى كالفن
التشكيلى والسينما والمسرح، فقد استعار من الفنون التشكيلية
رمادية اللوحة، ومن السينما القطع السينمائي، ومن المسرح
الصراع الدرامى وتوتر الحوار، يعيب هذه القصة - بنائياً -

إهمالها إيضاح كيفية العلاقة بين الأم وأبنائها من جهة، وبينها وبين مَنْ تريد أن تتزوجه من جهة ثانية، وإطالة الحوار في بعض أجزائها من جهة ثالثة .

أما قصته (مبروكة) قصة جوركية تصور حرمان خادمة، وما تعانيه من معاملة سيئة على يد سيدتها المتغترسة: «أهذه حياة؟.. الكلمة الطيبة لا أسمعها إلا نادراً، كأنها بلا قلب!.. لا شيء غير الضرب والشتائم والحرمان.. إنها تحرمنى من كل شيء.. حتى من أن أدع رأسى عارياً...» عندما تجلس فى الشرفة، وترى طفلة يهددها والدها فى حنو، تتفجر فى مخيلتها عشرات الذكريات، فتذكر أباهما الذى مات، وسنى الطفولة الجميلة، وتقفز إلى رأسها مقارنة فارقة بين ماضيها وحاضرها، تندب حظها العاثر، الذى جعلها تشتغل خادمة فى بيوت الناس، وفى النهاية تتساعل: «يارب متى ترحمنى من العذاب، الذى أعيش فيه»، ساعد ضمير المتكلم فى هذه القصة على بسط التجربة القصصية، كما ساعد استخدام «الFLASH باك» على كشف أكثر من لحظة ثرية بون مباشرة، هذه القصة تتعاطف والطبقة الكادحة، بوجه عام، وطبقة الخدم بوجه خاص. وتأتى قصتنا «رجل فاقد الوعي» و«أمام المرأة» لتشكلا

معزوفتين لوتر (الفقر) فى هذه المجموعة، فقصة (رجل فاقد
الوعى) تجسد حال بائع متجول فقير، يشكو حظه التعس، تعاني
أمعائه صراعاً والجوع عبر الشوارع، التى لا تشعر به أدنى
شعور: «زبون واحد فقط.. لا أريد غير ثمن رغيفى الخبز، أجال
نظراته فيما حوله، متفحصاً وجوه الناس فى أسى. الكل تبدو
عليه السعادة وراحة البال...» يظل الرجل يواصل تجواله وطفله،
والجوع يعض أمعائه حتى يفقد الوعي، ويغمى عليه: «أخذ رأسه
يدور.. أغمض عينيه نصف إغماضة، ثم سرعان ما يهوى على
الأرض مغمى عليه، وتفرس الطفل فى وجه أبيه هنيهة.. ثم
أجهش بالبكاء...» .

فى تلك اللحظة يأتى إليه بعض أهل الخير، كما يتحلق
حولهما بعض الأطفال، بعد دقائق عاد الرجل إلى وعيه، يترك
أحد الشبان فى يده قطعة نقود، فتضىء الفرحة وجهه، ويؤمن
بالخير، بعد أن فقد ثقته بالعالم كله، إن هذه القصة تذكرنا
بقصة «مأساة بائع متجول» لأرثر ميلر؛ فقد تعاطفت القصة وهذا
الرجل تعاطفاً ملحوظاً، ولمحت إلى ضرورة تذويب الفوارق بين
الطبقات، والقصة لا يعيها سوى ارتفاع صوت كاتبها أحياناً .

عندما نترك هذه القصة، ونتناول قصة «أمام المرآة» نجدها
عبارة عن الوجه النفسى لقصة «مبروكة» التى قرأناها سلفاً،

فهي تصور فتاة جميلة اضطرها فقرها أن تعمل خادمة عند سيدة غير جميلة، تمتلك الكثير من الملابس وأدوات الزينة، انتهزت هذه الخادمة فرصة سفر سيدها، وخروج سيدتها، فأخذت ترتدى ملابس سيدتها، تضع فوق وجهها بعض مساحيق التجميل، تقف أمام المرآة، وتتنظر إلى خيالها مقارنة - بينها وبين نفسها - بين جمالها وقبح سيدتها نادبة حظها المائل: «والنبي أحلى منها ستين مرة!.. دى معصصة.. و... و... ثم رمقت صدرها البارز الشامخ، وتحسسته بيدها، ثم قالت: ومالهاش صدر...»، القصة تعبر عن الحرمان الموار داخل أعماق هذه الخادمة، كما تعكس حب المرأة للمظاهر والزخارف بشكل عام، ولكن ازدحمت القصة بالثرثرة ففقدت تركيزها وعمقها في أن معاً .

نصل في النهاية إلى قصة «جنون من نوع آخر» نجدها من خلال القراءة - تتأرجح بين القصة القصيرة والمقامة: ظهور الذات، سيطرة المحفوظ من اللغة، ازدحام الصور، التقريرية، كشف المضمون وتوضيحه، وكان يجب على كاتبنا ألا يضمناها مجموعته وقصة «أمام المرآة» لأنهما لاتضيفان إلى فن القصة القصيرة شيئاً ذا بال .

تبقى أمامنا المعالجة اللغوية، والحقيقة أن أديبنا عنتر مخيمر

يراعى قواعد اللغة من حيث الإعراب وتجنب اللحن، ويمتلك حساً لغوياً ملحوظاً ليس على مستوى اللفظة المفردة فحسب، بل على مستوى التركيب الموسيقى للعبارة ككل، وهو يستخدم - غالباً - في معالجته الفنية الجمل السريعة، تنحى جانباً كثيراً من حروف العطف وأسماء الوصل، وهذا يعطى قارئ «الناس .. والعيب» إحساساً بأنه كاتب يعرف الكثير من أسرار لغته، وكيفية توظيفها لخدمة نصه، وهذا عكس ما نجده من ضعف لغوى لدى بعض كتابنا، فاللغة تمارس تأثيراً واضحاً على المتلقى، فقد تشابك تيار الوعي باللاوعي من خلال حس لغوى، وبساطة متناهية في التناول؛ وهذا يساعد على تحطيم المسافة بين المبدع والمتلقى .

المجموعة حقيقة تثير أكثر من قضية على مستوى الشكل والمضمون، لا يتسع الحيز المتاح لبسطها أو مناقشتها، إنما ما نريد أن نصارح به كاتبنا في النهاية : ألا يدخر جهداً في تنويع تجاربه حتى تتسع عوالمه وترحب في أعماله القادمة، ويجب أن يدرك: « أن الرجل الذى لا تختلف صورة من صورته فهو فى الحقيقة جماد، يختلس عنوان الحياة على حد تعبير أستاذنا عباس محمود العقاد .

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الكتاب المقدس

الحديث الشريف

- ١ - «اتجاهات وآراء في النقد الحديث» د. محمد نايل - محاضرات أُلقيت على طلاب الفرقة الأخيرة في كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر - مطبعة العاصمة ١٩٦٦ .
- ٢ - معجم «لسان العرب» لابن منظور الإفريقي - تحقيق الأساتذة : عبد الله على الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، وسيد رمضان أحمد - طبعة دار المعارف - مصر . بدون تاريخ
- ٣ - معجم «المنجد في اللغة والأدب والعلوم» وضع الأستاذ : لويس معلوف - الطبعة الجديدة - المطبعة الكاثوليكية - بيروت ١٩٦٥ .
- ٤ - «معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة» تأليف : محمد العدناني - الطبعة الأولى - بيروت ١٩٨٤ .
- ٥ - «المعجم الوسيط» طبعة مجمع اللغة العربية بالقاهرة - مطبعة مصر ١٩٦١ .
- ٦ - معجم «المصباح المنير في غريب الشرح الكبير» للرافعي، تحقيق : العالم العلامة أحمد بن محمد علي (المقرئ الفيومي) - مطبعة مصطفى البانبي الحلبي وأولاده بمصر . بدون تاريخ
- ٧ - معجم «مختار الصحاح» من تأليف الشيخ الإمام محمد أبي بكر بن عبد القادر الرازي - الطبعة الثامنة - المطبعة الأميرية - ١٩٥٤ .
- ٨ - «القصة القصيرة - نظرياً وتطبيقياً» - يوسف الشاروني - كتاب الهلال - العدد ٢١٦ - أبريل ١٩٧٧ .
- ٩ - «القصة العربية القديمة» - محمد مفيد الشوياشي - المكتبة الثقافية - العدد ١٠٦ - أول أبريل ١٩٦٤ - ط المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر .
- ١٠ - «القصة القصيرة» تأليف : آيات رايد - ترجمة : د. منى مؤنس - ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠ .
- ١١ - «معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب» - مجدى وهبة / كامل المهندس - مكتبة لبنان . بدون تاريخ
- ١٢ - «القصة القصيرة» - د. سيد حامد النساج - سلسلة «كتابك» - العدد ١٨ - ط دار المعارف مصر ١٩٧٧ .
- ١٣ - موسوعة «دى فوربيير» .

- ١٤ - «فى عالم القصة» . د . على شلش - مطبوعات الشعب - ط أولى - يناير ١٩٧٨ .
- ١٥ - «تطور فن القصة القصيرة فى مصر» من سنة ١٩١٠ إلى سنة ١٩٢٣ - د . سيد حامد النساج ط - دار الكاتب العربى للترجمة والطباعة والنشر - ١٩٦٨ م .
- ١٦ - «اتجاهات القصة القصيرة» د . سيد حامد النساج - ط دار المعارف - ١٩٨٧ م .
- ١٧ - «دليل القصة المصرية القصيرة» د . سيد حامد النساج - ط الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ١٨ - «القصة القصيرة» دراسة نصية لتطور الشكل الفنى منذ النشأة حتى سنة ١٩٥٢ - د . صلاح رزق - مكتبة دار العلوم - ١٩٨٤ م .
- ١٩ - «فن القصة القصيرة فى أدبنا الحديث» د . عبد الحميد يونس - ط دار المعرفة - بدون تاريخ .
- ٢٠ - «فن القصة» د . رشاد رشدى - مكتبة الانجلو المصرية - الطبعة الثانية ١٩٩٣ .
- ٢١ - «كتابة القصة القصيرة» - تأليف . هالى بيرنت - ترجمة : أحمد عمر شاهين - كتاب الهلال - العدد ٥٤٧ - يوليو ١٩٩٦ .
- ٢٢ - «فى القصة القصيرة» - فؤاد بواره - سلسلة الألف كتاب - عدد ٦٢٧ - مركز كتب الشرق لأوسط - ط ١٩٦٦ .
- ٢٣ - «الاشتراكية والفن» - تأليف . أرنست فيشر - ترجمة : أسعد حليم - كتاب الهلال - يوليو ١٩٦٦ .
- ٢٤ - «قصص قصيرة» - المجموعة الثانية - دراسة : جلال العشرى - كتابات معاصرة ١٩٦٩ .
- ٢٥ - «نقد تطبيقي» - دراسات فى الأدب العربى المعاصر - إبراهيم سعفان - ط المجلس الأعلى للآداب والفنون والعلوم الاجتماعية ١٩٧٥ .
- ٢٦ - «حوار مع اليسار الأوربى المعاصر» - أمير أسكندر - كتاب الهلال - يونيو ١٩٧٠ .
- ٢٧ - «قلق الموت» - د . أحمد محمد عبد الخالق - سلسلة «عالم المعرفة» - العدد ١١١ - مارس ١٩٨٧ - مطابع الرسالة - الكويت .
- ٢٨ - «الموت فى الفكر الغربى» - تأليف جاك شورون - ترجمة : كامل يوسف حسين - مراجعة د . إمام عبد الفتاح إمام - سلسلة «عالم المعرفة» - العدد ٧٦ - مطابع الرسالة - الكويت .
- ٢٩ - «الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة (١٩٦٧ - ١٩٨٤)» - د . مراد عبد الرحمن مبروك - سلسلة «دراسات أدبية» - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط ١٩٨٩ .
- ٣٠ - «مختارات القصة القصيرة فى السبعينيات» - إدوار الخراط - مطبوعات القاهرة ١٩٨٢ .
- ٣١ - «نظريات معاصرة» - د . جابر عصفور - مكتبة الأسرة لعام ١٩٩٨ . فضلاً عن العديد من النوريات والصحف المصرية والعربية .
- ٣٢ - «القصة العربية أجيال.. وأفاق» د . محمد الرميحى - كتاب العربى - العدد ٢٤ - ١٥ يوليو ١٩٨٩ .

صدر للمؤلف

* السيف .. والوردة - مجموعة قصص قصيرة - هيئة الكتاب ١٩٨٨م.
(نفدت)

* السمر نوو العيون الذهبية - قصص قصيرة مترجمة عن الإنجليزية
بتقديم للدكتور ماهر شفيق فريد - هيئة الكتاب ١٩٩٤م. (نفدت) .

* الجدة حميدة - مجموعة قصصية - سلسلة «الكتاب الفضى» التى
يصدرها «نادى القصة» بالقاهرة- ٢٠٠١م - طبعة ثانية - بمشروع
مكتبة الأسرة لعام ٢٠٠١ م

* أوراق .. ومسافات - «قراءات فى القصة القصيرة المصرية المعاصرة»
سلسلة «كتابات نقدية» - الهيئة العامة لقصور الثقافة . العدد (١٢٠)
مارس ٢٠٠٢م.

قيد الطبع :

* إطلالات نقدية .

فهرس

الإهداء	5
تقدمة	7
* الجزء الأول :	17
الأقصوصة.. والقاص لغوياً	19
الأقصوصة.. بذور وجذور	31
القصة القصيرة.. فى المفاهيم المعاصرة	63
نقد القصة القصيرة.. إشكالياته.. وأشكاله	77
* الجزء الثانى :	93
أفراح الفارس البصير	95
عبد العال الحمامصى .. وعالمه القصصى	112
الإنسان .. وإيقاع العصر الراكض	163
زمن الدوران حول السور	183
الموت .. ودلالاته فى قصص رفقى بدوى	193
عبر المسافة بين المساكن .. وكلامهم	245
الركض .. خلف الأمل المتوهج	266
تأويل حلم السكك البعيدة	284
الإنسان بين الغربية .. والأمل الضائع	303
هكذا نجح التضامن .. وأخضرت الأرض	317
قراءة فى «مجرد بيت قديم»	333
الحب .. والموت .. والفقر فى «الناس والعيب»	345
قائمة المصادر والمراجع	359

صدر فى السلسلة

- ١- الحلقة المفقودة فى القصة المصرية د. سيد حامد النجاج
- ٢- مسرح الثقافة الجماهيرية..... فؤاد دواره
- ٣- بناء لغة الشعر تأليف جون كوين
ترجمة : د. أحمد درويش
- ٤- معنى الفن تأليف هربت ريد
ترجمة : سامى خشبة
- ٥- روايات عربية معاصرة د. كمال نشأت
- ٦- البطل فى المسرح الشعرى المعاصر د. حسين على محمد
- ٧- فى نقد الشعر د. كمال نشأت
- ٨- سرادقات من ورق د. صبرى حافظ
- ٩- ثقافتنا بين نعم ولا د. غالى شكرى
- ١٠- إشكاليات القراءة وآليات التأويل د. نصر حامد أبو زيد
- ١١- مقدمة فى نظرية الأدب تأليف تيرى إيجلتون
ترجمة : أحمد حسان
- ١٢- الوتر والعازفون حلمى سالم
- ١٣- الإنسان بين الغربية والمطاردة محمد محمود عبدالرازق
- ١٤- ملاحظات نقدية د. نعيم عطية
- ١٥- فى القصة العربية يوسف حسن نوفل
- ١٦- نجيب محفوظ - صداقة جيلين محمد جبريل
- ١٧- النقد المسرحى فى مصر د. أحمد شمس الدين الحجاجى
- ١٨- قضايا المسرح المصرى المعاصر د. أحمد سخسوخ

- ١٩- رؤية فرنسية للأدب العربى د. أحمد درويش
- ٢٠- الأدب والجنون د. شاكى عبدالحميد
- ٢١- المرئى واللا مرئى د. رمضان بسطاوىسى
- ٢٢- المعنى المراوغ د. رشيد العنانى
- ٢٣- إنتاج الدلالة الأدبية د. صلاح فضل
- ٢٤- كلاسيكيات السينما على أبو شادى
- ٢٥- من الصمت إلى التمرد إدوار الخراط
- ٢٦- مدخل إلى ما بعد الحداثة أحمد حسان
- ٢٧- مراجعات فى القصة والرواية عبد الرحمن أبو عوف
- ٢٨- الخطاب المسرحى أحمد عبد الرازق أبو العلا
- ٢٩- قراءات فى ابداعات معاصرة محمود عبد الوهاب
- ٣٠- نقد الشعر العربى من منظور يهودى د. محمد نجيب التلاوى
- ٣١- تقابلات الحداثة د. محمد عبدالمطلب
- ٣٢- دعوة يوسف إدريس المسرحية د. ابراهيم حمادة
- ٣٣- أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم مجموعة من الكتاب
- ٣٤- مدخل الى علم القراءة الأدبية مجدى أحمد توفيق
- ٣٥- أغنية للاكتمال دراسات فى أدب الفيوم
- ٣٦- أساليب السرد فى الرواية العربية د. صلاح فضل
- ٣٧- أفق النص الروائى عبد العزيز موافى
- ٣٨- القصة تطوراً وتمرداً يوسف الشارونى
- ٣٩- الحقول الخضراء محمد محمود عبد الرازق
- ٤٠- السينما المصرية ١٩٩٤ على أبو شادى
- ٤١- أحزان الشعراء محمود حنفى كساب
- ٤٣- لسانيات الاختلاف د. محمد فكرى الجزار

- ٤٤ - دراسات فى المسرح المعاصر محمد السيد عيد
- ٤٥ - تقابلات الحداثة د. محمد عبدالمطلب
- ٤٦ - دراسات مؤتمر الأقاليم (الجزء الأول)
- ٤٧ - دراسات مؤتمر الأقاليم (الجزء الثانى)
- ٤٨ - المخلص والضحية محمود نسيم
- ٤٩ - العرض المسرحى حمادة ابراهيم
- ٥٠ - من الصوت الى النص د. مراد عبد الرحمن مبروك
- ٥١ - الأفلام المصرية كمال رمزى
- ٥٢ - أزمة الشعر مجموعة مؤلفين
- ٥٣ - من أساليب السرد العربى المعاصر د. مدحت الجيار
- ٥٤ - أساليب الشعرية د. صلاح فضل
- ٥٥ - ثقافة المقاومة مجموعة من المؤلفين
- ٥٦ - دراسات فى الدراما والنقد حمادة ابراهيم
- ٥٧ - الحراك الأدبى أمجد ريان
- ٥٨ - ثورة الأدب محمد حسين هيكى
- ٥٩ - تيار الوعى فى الرواية المصرية د. محمود الحسىنى
- ٦٠ - ألوان من النقد الفرنسى المعاصر محمد على الكردى
- ٦١ - قراءة الأدب عبر الثقافات د. مارى تريز عبد المسيح
- ٦٢ - الأفلام المصرية لعام ٩٦ كمال رمزى
- ٦٣ - تحطيم الشكل - خلق الشكل د. صلاح السروى
- ٦٤ - البحث عن طريق جديد عبد الرحمن أبو عوف
- ٦٥ - الثقافة والاعلام مجموعة مؤلفين
- ٦٦ - رحلة الموت فى أدب نجيب محفوظ حسين عيد
- ٦٧ - مقدمة فى نظرية الأدب د. عبد المنعم تليمة

- ٦٨ - ما وراء الواقع ادوار الخراط
- ٦٩ - بشر العسل حاتم الصكر
- ٧٠ - الأفلام المصرية ٩٨ كمال رمزي
- ٧١ - مصر المكان محمد جبريل
- ٧٢ - بين الفلسفة والأدب علي أدهم
- ٧٣ - هوامش من الأدب والنقد علي أدهم
- ٧٤ - المسرح المصري الحديث حمدي عبد العزيز
- ٧٥ - الاستهلال ياسين النصير
- ٧٦ - ظلال مضيئة محمد ابراهيم أبو سنة
- ٧٧ - التراث النقدي د. أحمد درويش
- ٧٨ - الخطاب الثقافي للإبداع د. رمضان بسطاوي
- ٧٩ - استراتيجية المكان د. مصطفى الضبع
- ٨٠ - علم الجمال الأدبي سامي اسماعيل
- ٨١ - سرادقات من ورق د. صبري حافظ
- ٨٢ - المأزق العربي ومواجهة التطبيق مجموعة من المؤلفين
- ٨٣ - أدب الدقهلية مجموعة من المؤلفين
- ٨٤ - بوابة جبر الخواطر محمد مستجاب
- ٨٥ - شفرات النص د. صلاح فضل
- ٨٦ - التناص في شعر السبعينيات فاطمة قنديل
- ٨٧ - فقه الاختلاف د. محمد فكري الجزار
- ٨٨ - الأفلام المصرية ٩٨ كمال رمزي
- ٨٩ - بلاغة الكذب د. محمد بدوي
- ٩٠ - التراث والقراءة ابن الوليد يحيى
- ٩١ - مسيرة الرواية في مصر د. حامد أبو أحمد

- ٩٢ - النص المشكل د. محمد عبد المطلب
- ٩٣ - الصورة الفنية فى شعر على الجارم .. د. محمد حسن عبد الله
- ٩٤ - دراسات عربية فى الأدب والفكر د. محمد على الكردى
- ٩٥ - مدرسة البعث عبد العزيز الدسوقى
- ٩٦ - تحولات النظرة وبلاغة الانفصال عبد العزيز موافى
- ٩٧ - شعر الحداثة فى مصر إدوارد الخراط
- ٩٨ - سايكولوجية الشعر نازك الملائكة
- ٩٩ - رواية التحولات الاجتماعية أمجد ريان
- ١٠٠ - آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة د. مراد مبروك
- ١٠١ - تأويل العابر البهاء حسين
- ١٠٢ - الفلسطينيون والأدب المقارن عز الدين المناصرة
- ١٠٣ - أنساق القيم طلعت رضوان
- ١٠٤ - الوجدان فى فلسفة سوزان لانجر د. السيدة جابر خلاف
- ١٠٥ - التجريب فى القصة هيثم الحاج على
- ١٠٦ - لغة الشعر الحديث د. مصطفى رجب
- ١٠٧ - الوعي الحضارى وأساطير التصور ناجى رشوان
- ١٠٨ - كبرياء الرواية محمود حنفى كساب
- ١٠٩ - الرواية والمدينة د. حسين حمودة
- ١١٠ - الحضور والحضور المضاد عبد الناصر هلال
- ١١١ - الراوى فى روايات محمد البساطى شخات محمد عبد المجيد
- ١١٢ - بلاغة التوصيل وتأسيس النوع د. ألفت الروبى
- ١١٣ - روائى من بحرى حسنى سيد لبيب
- ١١٤ - بلاغة السرد د. محمد عبد المطلب
- ١١٥ - مسرح صلاح عبد الصبور - ج ١ د. أحمد مجاهد

- ١١٦- مسرح صلاح عبد الصبور - ج ٢ د. أحمد مجاهد
١١٧- وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية ... د. محمد نجيب التلاوى
١١٨- القصيدة الحديثة عبد المنعم عواد يوسف
١١٩- الإبداع والحرية رمضان بسطاويسى
١٢٠- أوراق ومسافات حسن الجوخ

الأعداد القادمة

- مصطلح نقد الشعر عن الإحيائيين محمد مهدى الشريف
الأدب والصحافة فى مصر مرعى مذكور
..... فؤاد قنديل

رقم الإيداع : ٧٥٤٠ / ٢٠٠٢

Bibliotheca Alexandrina



0534383

الأمل في الحياة



الشمس
جنيهان